



UNIVERSIDAD DE CUENCA  
Facultad de Artes

Carrera de Artes Musicales

**Interpretación y análisis de la obra Insomnio para cuarteto de cuerdas de David**

**Tinitana**

Trabajo de titulación previo a la obtención del  
título de Licenciado en Artes Musicales, área de

Ejecución Instrumental: Violín

**Autor:**

Erick David Tinitana Gavilanes C.I: 1805012000

ericktinitana@gmail.com

**Director:**

Mgst. William René Vergara Saula C.I: 0301166658

**Cuenca - Ecuador**

**24 de noviembre de 2021**

## RESUMEN

El presente trabajo muestra el análisis y la edición técnica de la obra para cuarteto de cuerdas *Insomnio* del compositor David Tinitana Ortega mediante una contextualización del cuarteto en la historia, la vida, obra del compositor y los géneros ecuatorianos presentes en la obra.

**PALABRAS CLAVES:** Análisis. David Tinitana. Edición. *Insomnio*. Cuarteto de cuerdas. Música de cámara. Géneros musicales ecuatorianos. Música ecuatoriana. *Jan la rue*.

## **ABSTRACT**

The present work is about the analysis and technical edition of *Insomnio*, a string quartet of the composer David Tinitana Ortega through the explanation of string quartet in the history of music, also life and work of the composer and the Ecuadorian genres in the work.

**KEYWORDS:** Analysis. David Tinitana. Edition. Insomnia. Sleeplessness. String quartet. Chamber music. Musical ecuadorian genres. Ecuadorian music. Jan la rue.

## Índice del Trabajo

Introducción .....	13
Capítulo 1 .....	16
Obra para cuarteto de cuerdas Insomnio del compositor David Tinitana .....	16
1.1. Caracterización del cuarteto de cuerdas .....	16
1.2. El compositor: influencias musicales dentro de su proceso creativo .....	17
1.3. Géneros ecuatorianos presentes en la obra “Insomnio” .....	19
1.3.1. <i>Fox Incaico</i> .....	20
1.3.2. <i>San Juanito</i> .....	21
1.3.3. <i>Aire típico</i> .....	22
Capítulo 2 Análisis y edición de la obra “Insomnio” .....	24
2.1. Método de Análisis .....	24
2.2. Consideraciones para realizar una edición .....	26
2.3. Análisis de la obra Insomnio .....	28
2.3.1. <i>El SAMeR en las funciones principales (OP, 1P y 2P)</i> .....	30
2.3.1.1. Sonido .....	30
2.3.1.1.1.- <i>Mediana dimensión OP</i> .....	30
2.3.1.1.1.1. Pequeñas dimensiones OPa, OPb y OPc .....	31
2.3.1.1.2. <i>Medianas dimensiones 1P y 2P</i> .....	34
2.3.1.1.2.1. Pequeñas dimensiones 1Pa, 1Pb y 1Pc, 2Pa, 2Pb, 2Pc y 2Pd .....	34
2.3.1.2. Armonía .....	37
2.3.1.2.1. <i>Mediana dimensión OP</i> .....	37
2.3.1.2.1.1. Pequeñas dimensiones OPa, OPb y OPc .....	38
2.3.1.2.2.- <i>1P y 2P</i> .....	39
2.3.1.2.2.1. Pequeñas dimensiones 1Pa, 1Pb, 2Pa, 2Pb, 2Pc, 2Pd .....	39
2.3.1.3. Melodía .....	40
2.3.1.3.1. <i>Mediana Dimensión OP</i> .....	40
2.3.1.3.1.1. Pequeñas dimensiones OPa, OPb y OPc .....	40
2.3.1.3.2. <i>Medianas Dimensiones 1P y 2P</i> .....	41



2.3.1.4. Ritmo .....	42
2.3.1.4.1. <i>Mediana dimensión OP</i> .....	43
2.3.1.4.1.1. Pequeñas dimensiones OPa, OPb y OPc .....	44
2.3.1.4.2. <i>Medianas dimensiones 1P y 2P</i> .....	45
2.3.3. <i>El SAMeR en las medianas dimensiones 1S y 2S</i> .....	47
2.3.3.1. Sonido .....	47
2.3.3.1.1. <i>Mediana dimensión 1S y 2S</i> .....	48
2.3.3.1.1.1. Pequeñas dimensiones 1Sa, 1Sb, 1Sc, 1Sd 2Sa y 2Sb .....	48
2.3.3.2. Armonía .....	50
2.3.3.2.1. <i>Mediana dimensión 1S</i> .....	51
2.3.3.2.2. <i>Mediana dimensión 2S</i> .....	52
2.3.3.3. Melodía .....	53
2.3.3.3.1. <i>Mediana dimensión 1S</i> .....	53
2.3.3.3.1.1. Pequeñas dimensiones 1Sa, 1Sb, 1Sc, 1Sd .....	54
2.3.3.3.2. <i>Mediana dimensión 2S</i> .....	56
2.3.3.3.2.1. Pequeñas dimensiones 2Sa, 2Sb .....	56
2.3.3.4. Ritmo .....	57
2.3.3.4.1. <i>Mediana dimensión 1S</i> .....	58
2.3.3.4.1.1. Pequeñas dimensiones 1Sa, 1Sb, 1Sc y 1Sd .....	59
2.3.3.4.2. <i>Mediana dimensión 2S</i> .....	60
2.3.3.4.2.1. Pequeñas dimensiones 2Sa, 2Sb .....	60
2.3.5. <i>El SAMeR en la mediana dimensión K</i> .....	61
2.3.5.1. Sonido .....	61
2.3.5.2. Armonía .....	62
2.3.5.3. Melodía .....	62
2.3.5.4. Ritmo .....	64
2.5. Edición técnica .....	67
2.5.1. <i>Mediana dimensión OP</i> .....	67
2.5.2. <i>Medianas dimensiones 1P y 2P</i> .....	69
2.5.3. <i>Medianas dimensiones 1S y 2S</i> .....	71



2.5.4. Mediana dimensión $K$ .....	73
Conclusiones .....	75
Bibliografía .....	76

## Índice de Figuras

Figura 1 David Tinitana. Fuente propia.....	17
Figura 2 Ritmo Fox Incaico .....	20
Figura 3 Ritmo de San Juanito.....	22
Figura 4 Fórmula rítmica de Aire típico .....	23
Figura 5 Ejes de OP .....	38
Figura 6 Armonía en OP .....	38
Figura 7 Ejes de 1P y 2P .....	39
Figura 8 Armonía pequeñas dimensiones de 1P y 2P .....	39
Figura 9 Fox Incaico en OP, 1P y 2P .....	43
Figura 10 Ritmo armónico OP .....	44
Figura 11 Ritmos de contorno OPa y OPb.....	44
Figura 12 Ritmo armónico 1P y 2P .....	45
Figura 13 Ejes de 1S y 2S .....	51
Figura 14 Armonía 1Sa .....	51
Figura 15 Armonía 1Sb, 1Sc y 1Sd.....	52
Figura 16 Armonía 2S .....	52
Figura 17 Motivo de quintillo MQ .....	53
Figura 18 Ritmo de San Juanito e Insomnio .....	58
Figura 19 Ritmo armónico 1S .....	58
Figura 20 Ritmo armónico 2S .....	60

## Índice de Tablas

Tabla 1 Catálogo obras de David Tinitana .....	18
Tabla 2 Signos para el análisis musical .....	25
Tabla 3 Medianas y pequeñas dimensiones .....	28
Tabla 4 Sonido en OP .....	32
Tabla 5 Sonido en 1P y 2P .....	35
Tabla 6 Melodía en 1P y 2P .....	42
Tabla 7 Textura pequeñas dimensiones de 1S y 2S .....	48
Tabla 8 Melodía en 1S .....	53
Tabla 9 Ritmo de contorno 1S .....	59
Tabla 10 Ritmo de contorno Ka .....	64
Tabla 11 Edición de 1Sb y 1Sc .....	71

## Índice de Ejemplos musicales

Ejemplo musical 1 Fox Incaico en Insomnio .....	21
Ejemplo musical 2 San Juanito en Insomnio .....	22
Ejemplo musical 3 Aire típico en Insomnio .....	23
Ejemplo musical 4 Insomnio original c. 14-19 .....	27
Ejemplo musical 5 Insomnio edición técnica c. 14-19 .....	27
Ejemplo musical 6 Tesituras OP .....	31
Ejemplo musical 7 Dinámicas en OP .....	32
Ejemplo musical 8 Melodía OPa .....	40
Ejemplo musical 9 Motivo descendente con bordadura MDB .....	40
Ejemplo musical 10 Motivos melódicos en OPc .....	41
Ejemplo musical 11 Melodía 1Pa .....	41
Ejemplo musical 12 Ritmo de MDB en los instrumentos .....	45
Ejemplo musical 13 Inicio 1Pa y 2Pa .....	46
Ejemplo musical 14 Final de 1Pb .....	46
Ejemplo musical 15 Pequeña dimensión 2Pd .....	47
Ejemplo musical 16 Melodía en 1Sa .....	54
Ejemplo musical 17 Melodía 1Sb .....	54
Ejemplo musical 18 Melodía 1Sc .....	55
Ejemplo musical 19 Melodía 1Sd .....	55
Ejemplo musical 20 Melodía 2Sa .....	56
Ejemplo musical 21 Imitación 2Sb .....	57

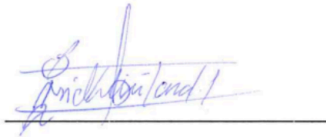
Ejemplo musical 22 Melodía descendente 2Sb .....	57
Ejemplo musical 23 Ritmo de contorno 2Sb .....	61
Ejemplo musical 24 Textura K .....	62
Ejemplo musical 25 Tema K .....	63
Ejemplo musical 26 Melodía Ka .....	63
Ejemplo musical 27 Melodía Kb .....	64
Ejemplo musical 28 San Juanito en Kb .....	65
Ejemplo musical 29 Ritmo armónico K .....	66
Ejemplo musical 30 Edición musical Dinámicas en OPa, OPb y OPc .....	68
Ejemplo musical 31 Tensión armónica en OPb .....	68
Ejemplo musical 32 Edición musical OPc viola .....	69
Ejemplo musical 33 Normal y ordinario en P .....	69
Ejemplo musical 34 1P edición técnica de disminuyendo y forte .....	70
Ejemplo musical 35 Edición 2Pa .....	71
Ejemplo musical 36 Edición técnica de 2Sb .....	73
Ejemplo musical 37 Edición técnica de melodía K .....	73
Ejemplo musical 38 Edición técnica de dinámicas en Ka .....	74
Ejemplo musical 39 Edición técnica de Kb .....	74

## Cláusula de Propiedad Intelectual

---

Erick David Tinitana Gavilanes, autor del trabajo de titulación “Interpretación y análisis de la obra Insomnio para cuarteto de cuerdas de David Tinitana”, certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autor.

Cuenca, 24 de noviembre de 2021



Erick David Tinitana Gavilanes

C.I: 1805012000

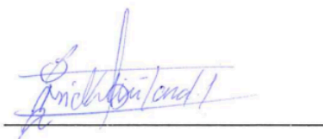
## Cláusula de licencia y autorización para publicación en el Repositorio Institucional

---

Erick David Tinitana Gavilanes en calidad de autor y titular de los derechos morales y patrimoniales del trabajo de titulación “Interpretación y análisis de la obra Insomnio para cuarteto de cuerdas de David Tinitana”, de conformidad con el Art. 114 del CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN reconozco a favor de la Universidad de Cuenca una licencia gratuita, intransferible y no exclusiva para el uso no comercial de la obra, con fines estrictamente académicos.

Asimismo, autorizo a la Universidad de Cuenca para que realice la publicación de este trabajo de titulación en el repositorio institucional, de conformidad a lo dispuesto en el Art. 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior.

Cuenca, 24 de noviembre de 2021



Erick David Tinitana Gavilanes

C.I: 1805012000



## Introducción

Dentro del repertorio cameral ecuatoriano existen obras para cuarteto de cuerdas de la mano de compositores reconocidos como Luis Humberto Salgado, Gerardo Guevara, Leonardo Cárdenas, de los cuales algunos se han prestado para realizar trabajos de investigación sobre su estilo y forma, no obstante respecto a trabajos sobre música de cámara ecuatoriana con enfoque analítico desde la perspectiva de un instrumentista se han encontrado escasos.

Con estos antecedentes, el presente trabajo se centró en el análisis musical y la edición técnico-interpretativa de la obra “Insomnio” compuesta por David Tinitana<sup>1</sup> para cuarteto de cuerdas y su puesta en escena.

Generar documentos, en este caso un análisis y edición, que aporten a los procesos formativos de agrupaciones musicales justifican este trabajo. De este modo se facilita el acercamiento a la música de cámara ecuatoriana desde la óptica técnica de un intérprete de cuerda frotada.

Varios compositores en el siglo XVIII en Europa central fueron experimentando a través de obras la idea estilística del cuarteto de cuerdas, este formato trascendió y fue cambiando junto con el resto de la música occidental hasta llegar a nuestros días. (Sierra, 2014).

La obra Insomnio se enmarca en el formato de cuarteto propuesto por Sierra en su libro “El cuarteto de cuerdas, laboratorio para una sociedad ilustrada” (2014), en el cual expone varios aspectos que debe presentar una obra para ser considerada un cuarteto y no solamente una composición para violín solista acompañado por un trío.

---

<sup>1</sup> Nace en Loja en 1993, realiza sus estudios en las ciudades de Loja, Quito y Cuenca, La Rioja, ha realizado arreglos y composiciones musicales para diversos formatos, agrupaciones e instituciones.

Respecto a la estructura, Llaser (2005) refiere que tratar de encasillar dentro de un arquetipo clásico a una obra contemporánea sería un error, puesto que muchos compositores usan formas que no podríamos definir viendo al pasado. Es así como “Insomnio” presenta una forma diferente a las establecidas, por lo cual según la perspectiva de Schoenberg podría encajarse dentro de sus llamadas formas libres (Schoenberg, 2005).

Los objetivos del presente trabajo son realizar el análisis y la edición técnico instrumental e interpretativa de la obra “Insomnio”, indagar en cómo la obra se inserta dentro de la música ecuatoriana, inquirir sobre el contexto en el cual fue escrita la obra y sugerir posibles recursos técnicos para la ejecución instrumental mediante una edición musical.

La metodología que se usa fue la cualitativa debido a que

Las metodologías cualitativas se interesan por la vivencia concreta en su contexto natural y en su contexto histórico, por las interpretaciones y los significados que se atribuyen a una cultura (o subcultura) particular, por los valores y los sentimientos que se originan. (Rodríguez Gómez & Valldeoriola Roquet, 2002)

Para el desarrollo del presente trabajo se ha utilizado la metodología explícita del análisis, en el cual de manera inductiva se analizó la obra musical, con el método de Jan La Rue y con la ayuda de los conceptos armónicos de Lluís Vergés y su libro “El lenguaje de la armonía” (2014). Así, en el primer capítulo de este trabajo se abordará una conceptualización del cuarteto de cuerdas a lo largo de la historia y su influencia en el desarrollo de la música occidental. Se presenta una contextualización del compositor, sus influencias y obras realizadas. Para cerrar el capítulo se indaga sobre los géneros ecuatorianos presentes en la obra, sus orígenes y cómo se presentan en Insomnio. En el segundo capítulo se presenta el método para llevar a cabo el análisis,



consideraciones para realizar una edición musical y el análisis de la obra juntamente con la edición final.

## Capítulo 1

### Obra para cuarteto de cuerdas *Insomnio* del compositor David Tinitana

Para contextualizar es necesario iniciar con un recorrido de la historia del cuarteto de cuerda desde su creación en Europa. Además, es necesario conocer acerca del compositor, su formación y obras. Finalmente se indaga sobre los géneros musicales ecuatorianos en la obra.

#### 1.1. Caracterización del cuarteto de cuerdas

Existen registros de obras para dos violines, viola y violonchelo procedentes de compositores de los siglos XVI y XVII como Gregorio Allegri, Alessandro Scarlatti y Battista Sammartini; a estas obras no se las consideraba como cuartetos de cuerda debido a que el uso del violonchelo se dio únicamente con el papel de bajo continuo (Harris, 2021). Más adelante el compositor Joseph Haydn (1732-1809), usa este mismo formato dando independencia a cada una de las voces sin sujetarlas a un único rol y organizando la obra, de tal manera que posee cuatro movimientos contrastantes entre sí. Desde entonces el cuarteto de cuerdas ha sido un formato instrumental frecuentemente usado por los compositores, quienes han realizado aportes al mismo.

Tal es el caso de Ludwig van Beethoven (1770-1827), quien en sus cuartetos *Razumovski*<sup>2</sup> innovó debido a su larga duración y mayor dificultad técnica individual y de ensamble. También está el caso de Béla Bartók (1881-1945) quien gracias a sus investigaciones etnomusicológicas y su sistema axial<sup>3</sup> logró buscar nuevas sonoridades en sus obras, en las cuales implementó el uso de sordina, y de pizzicato propio de él. Escribió 6 cuartetos que reflejan esto. (Sierra, 2014)

---

<sup>2</sup> En 1805 el conde Andrej Razumovski encarga escribir 3 cuartetos a Beethoven.

<sup>3</sup> Bartók desarrolla el sistema axial a partir de la música funcional. Basado en este sistema elabora la melodía, armonía y forma.

Este formato instrumental ha servido como laboratorio para muchos compositores debido a que permite “[...]experimentar varios tipos de sonoridades, que pueden ser contrastantes en la dinámica y tesitura, pasando por las notas sombrías y profundas del violonchelo hasta las brillantes y despejadas del violín, que brindan una intensidad variable en todo su registro sonoro.” (Tinitana, 2018, p. 20). Es clara la influencia de este formato instrumental en la historia de la música universal.

## 1.2. El compositor: influencias musicales dentro de su proceso creativo



*Figura 1 David Tinitana. Fuente propia.*

David Tinitana, compositor nacido en la ciudad de Loja-Ecuador. En el año 2004 inicia sus estudios de violín en el conservatorio “Salvador Bustamante Celi” (Loja), en 2011 ingresa al “Conservatorio Nacional de Música” en Quito para estudiar composición en el nivel tecnológico, más adelante en 2013 se gradúa como licenciado en “Instrucción Musical” en la Universidad de Cuenca y en 2020 obtiene su maestría en “Composición Musical con Nuevas Tecnologías” en la Universidad de la Rioja (España).

Sus creaciones musicales abarcan distintos formatos camerales y orquestales, los cuales se exponen en la siguiente tabla tomando como parámetro organizativo su instrumentación o formato partiendo de formatos grandes a pequeños.

*Tabla 1 Catálogo obras de David Tinitana*

<b>Obra</b>	<b>Formato instrumental</b>	<b>Año de creación</b>
La muerte de la noche	Orquesta Sinfónica	2020
Danza de la lluvia	Ensamble (flauta, clarinete, corno francés, violín, cello y piano)	2020
Deambular	Ensamble (flauta, oboe, corno, viola y violonchelo)	2018
Neurastenia	Ensamble (flauta, clarinete, corno, violín, violonchelo)	2020
Riachuelo	Ensamble (violín, viola, violonchelo, contrabajo y piano)	2020
Danza Onírica	Quinteto de vientos	2016
Un diAnormal	Ensamble (oboe, violín, viola y piano)	2019
El día final	Cuarteto de cuerdas	2012
Ceremonia de la expiación	Cuarteto de cuerdas	2018

Insomnio	Cuarteto de cuerdas	2018
Wiki	Cuarteto de cuerdas	2019
Pequeña danza para dos	Cuarteto de cuerdas	2020
Tu mirada (pasillo)	Voz y piano	2018
Viceversa	Soprano y piano	2020
Nostalgia de Primavera	Piano solo	2012
Variaciones	Piano solo	2013
La hormiga y el elefante	Piano solo	2019
Pantano	Medios electrónicos	2020
En algún lugar donde no hay silencio	Medios electrónicos	2020

---

Los cuartetos de cuerda de David Tinitana tienen un carácter nacionalista debido a que se puede encontrar el uso de géneros musicales ecuatorianos, por ejemplo, en la obra Wiki usa el género Chaspishka<sup>4</sup>, en la Ceremonia de la Expiación se presenta la Bomba<sup>5</sup> y el Yaraví<sup>6</sup>.

### 1.3. Géneros ecuatorianos presentes en la obra “Insomnio”

La obra Insomnio fue creada para el cuarteto de cuerdas Killa<sup>7</sup> en el año 2018, fue estrenada en la ciudad de Cuenca en el recital “Música del pueblo Kichwa” realizado el primero de diciembre

---

<sup>4</sup> Género musical del pueblo kichwa Saraguro

<sup>5</sup> Elemento de la cultura afroecuatoriana del chota. La bomba es un género musical, instrumento y baile.

<sup>6</sup> Género musical mestizo con textos sobre amor o muerte.

<sup>7</sup> Cuarteto de Cuerdas comprometido con la difusión y valorización del repertorio camerístico ecuatoriano, creado en el año 2018, conformado por Santiago Zumbana, Chakira Puchaicela (violines), Erick Tinitana (viola), Gabriela Ruque (violonchelo).

del mismo año. La grabación existente data de este recital y está disponible en el canal de YouTube del compositor<sup>8</sup> y del cuarteto de cuerdas<sup>9</sup>. No existe una edición de la obra, hoy en día se interpreta con el manuscrito original.

De acuerdo con la Real Academia Española, el insomnio es “vigilia, falta de sueño a la hora de dormir.” (RAE, 2020) pero para el compositor representa “esa odisea en la cual existen momentos de calma, tempestad entre el estar despierto y quedarse dormido sin darse cuenta.” (D. Tinitana, comunicación personal, 5 de enero de 2020). La obra *Insomnio* está compuesta por un solo movimiento, en el cual están presentes los géneros del Fox Incaico, San Juanito y Aire Típico, los cuales segmentan a la obra con los cambios de tempo y compás.

### 1.3.1. Fox Incaico

El Fox Incaico es un claro ejemplo de la influencia extranjera en la música ecuatoriana, al derivarse del llamado *Fox Trot*<sup>10</sup> proveniente de Estados Unidos, el sincretismo se produce cuando compositores ecuatorianos toman este género norteamericano y deciden fusionarlo con la escala pentafónica y aspectos del Yaraví. Muchos autores hacen uso de este nuevo género tales como Sixto María Durán, Ángel Honorio Jiménez, Luis Humberto Salgado, entre otros. (Guerrero)



Figura 2 Ritmo Fox Incaico

<sup>8</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=Kmngrav6-pE>

<sup>9</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=qnXb6ilND88>

<sup>10</sup> Traducido como “paso del zorro” o “trote del zorro”.



Un ejemplo de este pie dáctilo<sup>11</sup> presentado en la figura 1 se puede encontrar en la obra de Tinitana en el compás 1. Se conforma el ritmo entre el violonchelo y el violín I.



*Ejemplo musical 1 Fox Incaico en Insomnio*

### 1.3.2. San Juanito

Según Pablo Guerrero: “El Sanjuanito es un género musical de raigambre indígena, que se cree data de épocas prehispánicas. Es un ritmo festivo presente en bailes indígenas y mestizos, que se ejecuta en forma instrumental o vocal-instrumental” (2011)

Se presume proviene de la fiesta del Sol (Inty Raymi), el cual coincide con la celebración de San Juan Bautista el 24 de junio, de aquí su nombre. El San Juanito ha ido cambiando con el tiempo respecto a su instrumentación, inicialmente en su versión indígena se tocaba solamente con flautas y bombo, mientras que su versión mestizada usa instrumentos como la guitarra, violín, acordeón y armónica (Wong, 2011).


<sup>11</sup> Patrones de duración provenientes de la música medieval.

“Tiene una estructura binaria, escrito generalmente en compás de 2/4, de tonalidad menor, de tempo allegro o allegro moderato.” (Alarcón, 2017, p. 49)



*Figura 3 Ritmo de San Juanito*

Un ejemplo de este ritmo presentado en la figura 2 se puede encontrar en la obra de Tinitana en el compás 42 y 43. El violonchelo es quien lo ejecuta.



The musical score shows four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The time signature is 2/4. The tempo is marked as 120. The key signature is one flat. The Cello part is circled in red. The score includes measures 42 and 43. The Cello part is marked with a forte (f) dynamic. The Violin I part is marked with a forte (f) dynamic. The Viola part is marked with a forte (f) dynamic. The Violin II part is marked with a forte (f) dynamic. The Cello part is marked with a forte (f) dynamic. The Cello part is circled in red.

*Ejemplo musical 2 San Juanito en Insomnio*

### 1.3.3. Aire típico

Existen diversas hipótesis del surgimiento del aire típico, en el escrito de Juan Mullo Sandoval (2009) se recopilan algunos criterios de varios músicos. Según Luis Humberto Salgado el Aire Típico (junto con el Albazo y Alza) es el resultado de la unión del Yumbo y Danzante, en el cual se usa la escala pentafónica como base. Para Gerardo Guevara el Aire Típico está

directamente influenciado por la aparición de la guitarra en la música ecuatoriana. Según Enrique Sánchez, dentro de los géneros con mayor presencia armónico-melódica europea está entre algunos el Aire Típico, debido a que según sus investigaciones en la introducción posee progresiones del modo frigio.



*Figura 4 Fórmula rítmica de Aire típico*

Un ejemplo de este ritmo presentado en la figura 3 se puede encontrar en la obra de Tinitana en el compás 83 y 84. Los violines ejecutan parcialmente el ritmo de acompañamiento del bajo, mientras que la viola y el violonchelo interpretan el acompañamiento rítmico, pero en una variación por disminución.



*Ejemplo musical 3 Aire típico en Insomnio*

## Capítulo 2 Análisis y edición de la obra “Insomnio”

### 2.1. Método de Análisis

El método de análisis del estilo de Jan LaRue se empleará referencialmente, puesto que su uso exhaustivo representaría una serie de tablas y estructuras que no se llevarán a cabo en este trabajo, no obstante, sus postulados servirán de guía juntamente con otras ideas metodológicas y aportes personales.

El análisis parte de las llamadas “dimensiones” los cuales son los segmentos por analizar, dentro de éstas existen las grandes dimensiones, las cuales pueden abarcar desde un opus de un compositor hasta una obra de varios movimientos. En este caso la gran dimensión es la obra Insomnio.

Las medianas dimensiones se refieren a un solo movimiento o fragmento, en este caso estas están determinadas por los cambios de tempo y género (tabla 3).

Las pequeñas dimensiones son los fragmentos que se extraen de las medianas, los cuales serán analizados más adelante.

El método de Jan LaRue parte también de las categorías analíticas, las cuales se resumen en: sonido, armonía, melodía y ritmo (SAMeR). Adicionalmente existe la categoría del crecimiento (C) la cual ha sido obviada debido a la flexibilidad que presenta el autor para la utilización de su método y se optará por trabajar con “las fuentes originales del movimiento y la forma, los cuatro elementos” (LaRue, 2004).

Las categorías analíticas que conforman el SAMeR serán analizadas en las medianas y pequeñas dimensiones. Las dimensiones junto con las categorías analíticas interactúan entre sí, y con la ayuda de signos propuestos por esta metodología se procederá a señalar en la partitura cada

uno de estos. En la tabla 2 se encuentran los signos de LaRue (2004) y del autor de este escrito que se usarán para el análisis de la obra *Insomnio*.

*Tabla 2 Signos para el análisis musical*

Signo	Significado
S	Funciones secundarias
P	Material primario o principal
K	Funciones articulativas
O	Material de original o introducción
a, b, c...g	Frases melódicas
MDB	Motivo descendente con bordadura
MQ	Motivo de quintillo

Cabe destacar que pueden existir combinaciones de los signos antes mencionados, como también varias dimensiones con la misma función, por ejemplo, OP significa que esta dimensión contiene material de introducción y principal. Dentro de esta dimensión pueden existir más dimensiones por ejemplo OPa, OPb. Además, pueden existir varias dimensiones con características de principal, los cuales se denominarán 1P, 2P, de acuerdo con el orden de aparición.

Las combinaciones de signos que aparecen en el presente análisis son las siguientes

*Tabla 3 Signos a utilizar en el Análisis*

Signo	Significado
OP	Contiene material introductorio combinado con material principal
1P	Contiene material principal que aparece por primera vez
2P	Contiene material principal que aparece por segunda vez
1S	Contiene material secundario que aparece por primera vez
2S	Contiene material secundario que aparece por segunda vez
K	Contiene material articulador

## 2.2. Consideraciones para realizar una edición

La edición de una partitura tiene como finalidad proponer elementos que faciliten la lectura del músico instrumentista y aportar a su crecimiento sonoro. Esto debido a que, en muchos casos los compositores no son necesariamente instrumentistas del área para la que escriben la obra y es necesaria la óptica y trabajo conjunto con un intérprete, puesto que existe un conocimiento y herencia técnica dejada por los grandes cuartetos de cuerdas, los cuales contribuirán a un tratamiento técnico que vivifique el sonido de este formato instrumental. De esta manera el editor se convierte en un vínculo entre el compositor y el intérprete. “La edición, por consiguiente, consiste en una serie de decisiones fundamentadas, críticas e informadas; en resumen, en el acto de la interpretación.” (Grier, 2008, p. 12). En la edición de la obra “Insomnio” se llevaron a cabo modificaciones en digitaciones, dirección de arcos y matices con el fin de lograr un acercamiento a una mirada técnico instrumental y aportar al crecimiento sonoro de la obra. Un ejemplo de esto se visualiza en el ejemplo musical 4, en el cual no existe un proceso de señalización de arcos en la

versión original, sin embargo, en el ejemplo musical 5 se observa el fragmento que ha sido sometido a un proceso de edición de digitaciones, “arcadas” e incorporación de diferentes matices.



Violin I

Violin II

Viola

Cello

*Ejemplo musical 4 Insomnio original c. 14-19*



Violin I

Violin II

Viola

Cello

dirección de arco

reguladores

digitaciones

articulaciones

dinámicas

*Ejemplo musical 5 Insomnio edición técnica c. 14-19*

Las digitaciones han sido colocadas para favorecer la uniformidad del sonido en conjunto. La dirección de los arcos y los matices son colocados en función al fraseo y a la tensión o distensión armónica.

### 2.3. Análisis de la obra Insomnio

Para el compositor la narrativa es el hilo conductor de la obra, mediante los diferentes elementos de la música refleja su concepto de insomnio. Representa los estados de incertidumbre, calma, desesperación e inestabilidad en la obra. “Lo más importante es esa quietud que se trata de conseguir para conciliar el sueño, que está representado por el ritmo lento del Fox Incaico” (D. Tinitana, comunicación personal, 5 de enero de 2020).

Tomando en cuenta esta información se han dividido las medianas dimensiones de acuerdo con el cambio de las representaciones rítmicas de los géneros ecuatorianos, tempo y compás (tabla 4). La primera sección al ser introductoria y poseer material del Fox Incaico se ha denominado OP. La siguiente sección presenta el ritmo lento de Fox Incaico, el cual representa lo más importante en la narrativa y se denomina 1P. La dimensión con iguales características se le ha denominado 2P. Al ritmo de San Juanito se le ha considerado secundario, por lo tanto, las dimensiones que presentan este ritmo se las denomina 1S y 2S. Finalmente, la dimensión en la cual se presenta el ritmo de Aire Típico por su dimensión, función, localización dentro de la obra y narrativa se lo considera de articulación y lleva la denominación de K.

*Tabla 4 Medianas y pequeñas dimensiones*

Ritmo	Compás	Tempo	Signo medianas dimensiones
Fox Incaico	1-29	108	OP
Fox Incaico	29-41	60	1P
San Juanito	42-79	120	1S



Aire Típico	80-104	120	K
San Juanito	105-129	120	2S
Fox Incaico	129-151	60	2P

---

Las pequeñas dimensiones llevan el mismo signo de las medianas dimensiones, pero adicionado una letra en el orden en el que aparecen.

*Tabla 5 Pequeñas dimensiones*

<b>Medianas dimensiones</b>	<b>Pequeñas dimensiones</b>	<b>Compases</b>
OP	OPa	1-8
	OPb	9-16
	OPc	17-29
1P	1Pa	19-34
	1Pb	35-41
	1Sa	42-47
1S	1Sb	48-55
	1Sc	56-59
	1Sa	60-65
	1Sc	66-71
K	1Sd	72-79
	Ka	80-95

---

	Kb	96-104
2S	2Sa	105-112
	2Sb	113-129
	2Pa	129-134
2P	2Pb	135-139
	2Pc	140-144
	2Pd	145-151

---

Las medianas dimensiones con las mismas funciones serán agrupadas y analizados los aspectos del SAMeR (sonido, armonía, melodía y ritmo). De tal manera que se analizará OP, 1P y 2P conjuntamente, luego 1S, 2S y finalmente K.

### **2.3.1. El SAMeR en las funciones principales (OP, 1P y 2P).**

#### **2.3.1.1. Sonido**

El sonido abarca características como el timbre, dinámicas y textura. En esta obra el timbre se presenta muy uniforme, esto debido a la naturaleza de los instrumentos por pertenecer a la misma familia.

##### **2.3.1.1.1.-Mediana dimensión OP**

Éste abarca una tesitura amplia, partiendo de la nota E2 en el violonchelo, hasta un G6 presente en el violín. Las constantes notas graves que marcan además los cambios acordales del violonchelo logrando a su vez una profundidad en el sonido. Las dinámicas y texturas se analizarán en las pequeñas dimensiones OPa, OPb y OPc.



Ejemplo musical 6 Tesituras OP

#### 2.3.1.1.1. Pequeñas dimensiones OPa, OPb y OPc

Se observa el uso de dinámicas en terraza<sup>12</sup> en las tres pequeñas dimensiones, empieza con un *mezzoforte* en OPa el cual tendrá menor sonoridad debido a la técnica de *pizzicato*<sup>13</sup> en el violín II, viola y violonchelo, además el violín I ejecuta armónicos en dinámica *pianissimo*<sup>14</sup>. Le sigue en OPb la dinámica de *mezzoforte*<sup>15</sup> con notas ordinarias en el violín I, lo cual representa el incremento de sonido respecto a la anterior pequeña dimensión. Finalmente, en el tercer compás de OPc todos los instrumentos presentan dinámica *forte*<sup>16</sup> llegando así al punto más alto en cuanto a dinámica en esta dimensión, después se produce una disminución de dinámicas con un *decrescendo*<sup>17</sup> en el último compás.

<sup>12</sup> Según La Rue: “donde las frases y los periodos de una pieza establecen niveles dinámicos contrastantes escalonados”.

<sup>13</sup> Según Latham: Recurso técnico común en la ejecución de instrumentos de cuerda de la familia del violín que consiste en pulsar las cuerdas con los dedos de la mano derecha sin usar el arco.


<sup>14</sup> Según Latham: De volumen muy suave.

<sup>15</sup> Según Latham: De volumen moderadamente fuerte.


<sup>16</sup> Según Latham: De volumen fuerte.

<sup>17</sup> Según Latham: Disminuyendo, bajando gradualmente el volumen.


OPa




OPb



OPc





*Ejemplo musical 7 Dinámicas en OP*

La textura en estas dimensiones varía, en OPa y OPb se encuentra una de melodía (violín I) más acompañamiento (notas acordales en el resto de los instrumentos). En OPc la textura cambia a contrapuntística la cual según LaRue es “resultante de una mayor independencia rítmica y melódica de los distintos hilos y capas de la trama” (p. 33, 2004).

*Tabla 6 Sonido en OP*

Dinámica	Textura	Dimensión	Compás
<i>mf</i> y <i>pp</i>	Melodía más acompañamiento	OPa	1

$\text{♩} = 108$



Violin I

Violin II

Viola

Cello

*mf*

*pizz.*

*pp*

*mf*

Melodía más acompañamiento

OPb

9



Violin I

Violin II

Viola

Cello

*mf*

*f*

Contrapuntística

OPc

20



Violin I

Violin II

Viola

Cello

*f*

### 2.3.1.1.2. Medianas dimensiones 1P y 2P

En estas medianas dimensiones el sonido se mantiene dentro una tesitura corta para mantener la cercanía de las voces, además en la melodía usan intervalos de segunda, tercera y cuarta.



Figura 5 Tesitura en melodía de 1P y 2P

En el timbre se requiere interpretar el efecto de *senza vibrato*<sup>18</sup> en cada nota de esta sección para crear un contraste con respecto a la anterior mediana dimensión (OP), además este timbre va de la mano de la narrativa “cuando aquel que tiene insomnio está a punto de dormirse, pero no lo logra” (D. Tinitana, comunicación personal, 5 de enero de 2020).

#### 2.3.1.1.2.1. Pequeñas dimensiones 1Pa, 1Pb y 1Pc, 2Pa, 2Pb, 2Pc y 2Pd

Las dinámicas se presentan en función de la textura y a favor de la sonoridad de la melodía, es así como en 1Pa mientras la línea melódica tiene indicación de *piano*<sup>19</sup>, el resto de los instrumentos que tiene función de acompañamiento marca la dinámica de *pianissimo* indicando claramente la textura de melodía más acompañamiento. En 1Pb sucede algo similar, el violonchelo tiene la melodía principal y ejecuta dinámica de *mezzoforte*, la viola hace una segunda voz en *mezzopiano*<sup>20</sup>, y los violines un acompañamiento arpegiado en dinámica *pianissimo*.


<sup>18</sup> Traducido: sin vibrato.

<sup>19</sup> Según Latham: de volumen suave.

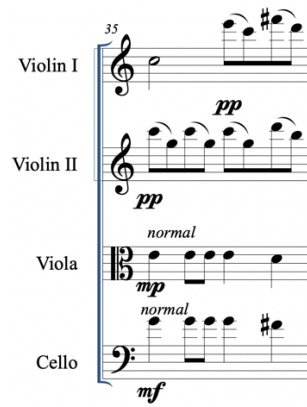
<sup>20</sup> Según Latham: de volumen moderadamente suave.

En 2Pa y 2Pd se encuentra la textura homorrítmica con diferencia de timbres y dinámica, en 2Pa se indica arco y *piano*, mientras que en 2Pd se ejecuta en *pizzicato* y *pianissimo* debido a la narrativa que plantea el compositor, corresponde al “momento final en que el individuo logra conciliar el sueño sin darse cuenta” (D. Tinitana, comunicación personal 5 de enero de 2020). En las dimensiones restantes (2Pb y 2Pc) la textura se presenta como melodía más acompañamiento, en 2Pb el violonchelo es quien lleva la melodía en 2Pc la viola la ejecuta, y por lo tanto tiene dinámica de *mezzopiano* mientras que el resto de los instrumentos se mantienen en *piano*.

Tabla 7 Sonido en 1P y 2P

Dinámica	Textura		Dimensión	Compás
<i>p</i> y <i>pp</i>	melodía más acompañamiento		1Pa	30

*mf*, *mp* y *pp* melodía más  
acompañamiento



1Pb

35

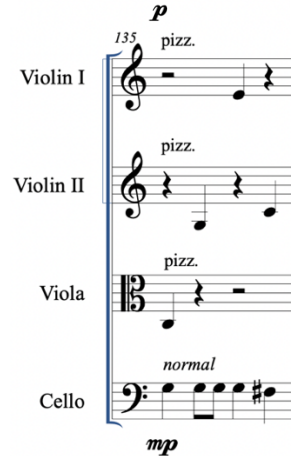
*p* homorrítmica



2Pa

130

*mp* y *p* Melodía más  
acompañamiento



2Pb

135



*mp* y *p* melodía más  
acompañamiento



Violin I

Violin II

Viola

Cello

arco

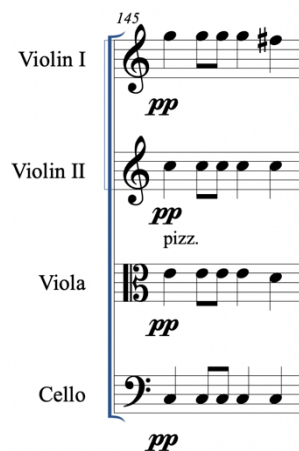
*mp*

pizz.

2Pc

140

*pp* homorrítmica



Violin I

Violin II

Viola

Cello

*pp*

*pp*

pizz.

*pp*

2Pd

145

### 2.3.1.2. Armonía

Esta obra se basa en el sistema de ejes de Béla Bartók en el cual existen acordes que tienen la función de tónica, dominante y subdominante. Los acordes usados en cada eje pueden ser mayores, menores, aumentados y disminuidos (Fernández, 2015).

#### 2.3.1.2.1. Mediana dimensión OP

Esta dimensión tiene el eje central en la nota Mi (E) del cual se derivan los acordes que tienen función de tónica. En la nota Si (B) se forma el eje de dominante, y de la nota La (A) el de subdominante.

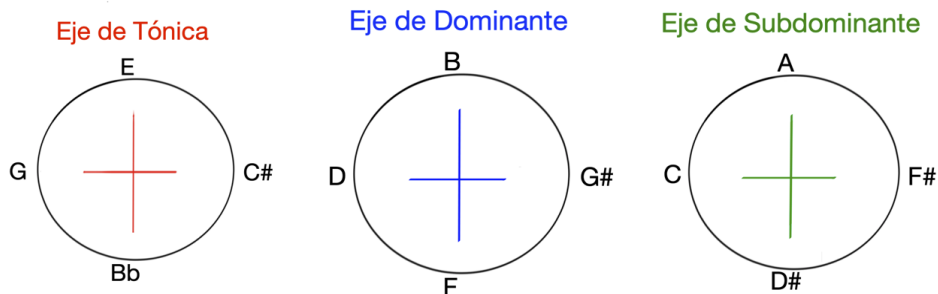


Figura 6 Ejes de OP

### 2.3.1.2.1.1. Pequeñas dimensiones OPa, OPb y OPc

En OPa aparecen únicamente los acordes de Em (eje de tónica) y G#m (eje de dominante), éstos dan un sentido de estabilidad para ratificar el sentido de tónica y son reiterativos en el resto de pequeñas dimensiones. En OPb y OPc se presentan diferentes acordes como el de D#m, F#m y Am pertenecientes al eje de subdominante, Daug y B del eje de dominante. Esto refleja que, pese a usarse un sistema que no es tonal, se mantiene un equilibrio entre las funciones acordales, obteniendo variedad y equilibrio.

Figura 7 Armonía en OP

### 2.3.1.2.2.-1P y 2P

En las presentes dimensiones la armonía se rige en el sistema axial de Bartók, el cual parte del eje de tónica sobre la nota C, dominante en G y subdominante en F.

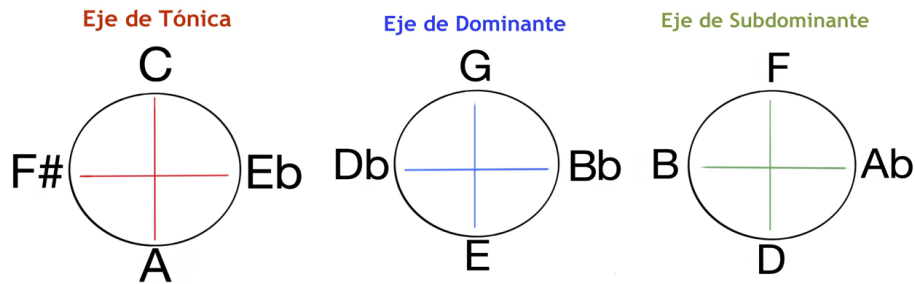


Figura 8 Ejes de 1P y 2P

#### 2.3.1.2.2.1. Pequeñas dimensiones 1Pa, 1Pb, 2Pa, 2Pb, 2Pc, 2Pd

La armonía resulta ser un elemento unificador para estas dimensiones por su reiteración en cada una de ellas (figura 10), salvo pequeñas variaciones ocurridas en 1Pb en donde se extiende un compás debido al cambio de mediana dimensión. El hecho reiterativo contribuye al mayor protagonismo de otros elementos como el sonido.



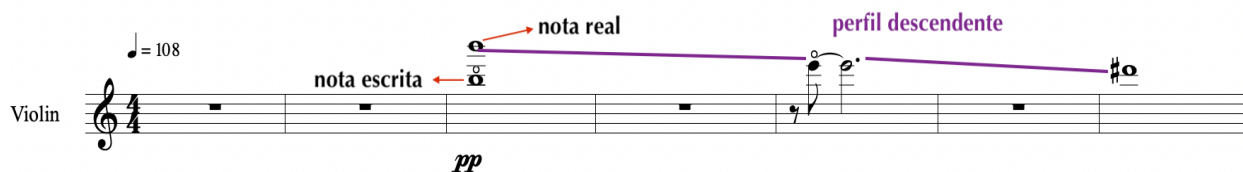
Figura 9 Armonía pequeñas dimensiones de 1P y 2P

### 2.3.1.3. Melodía

#### 2.3.1.3.1. Mediana Dimensión OP

##### 2.3.1.3.1.1. Pequeñas dimensiones OPa, OPb y OPc

Dentro de estas dimensiones la melodía se encuentra principalmente en el violín I. En OPa la melodía es intermitente debido a los silencios entre cada compás, tiene un perfil descendente. Esto desde la perspectiva de la narrativa muestra el inicio de “la aventura que representa el insomnio” (D. Tinitana, comunicación personal, 5 de enero de 2020).



*Ejemplo musical 8 Melodía OPa*

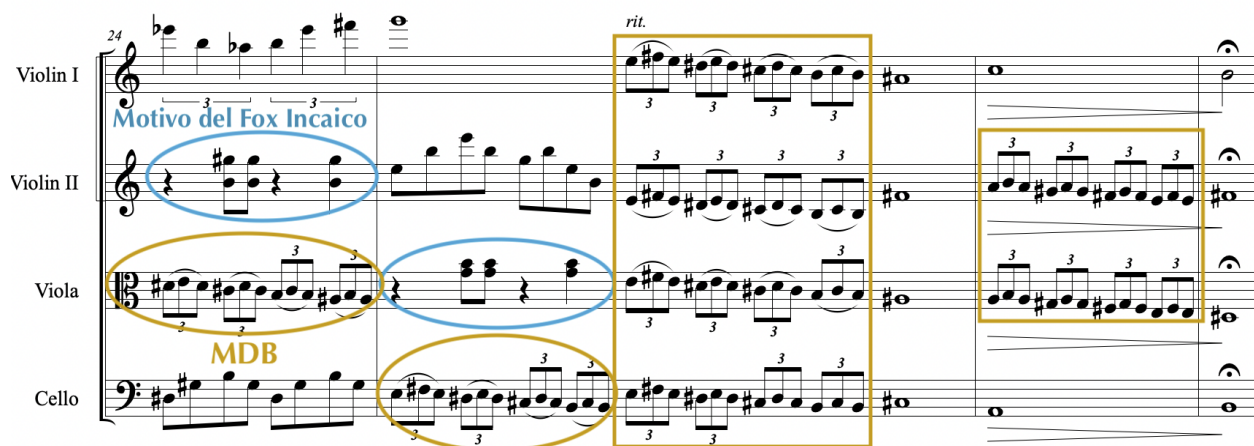
En OPb la melodía es continua con un perfil ondulado y sonoridad de improvisación debido a los grandes saltos de la melodía, además se presenta el motivo descendente con bordadura denominado MDB, el cual también está presente en la siguiente pequeña dimensión.



*Ejemplo musical 9 Motivo descendente con bordadura MDB*

En OPc al presentar una textura contrapuntística, la melodía se dispersa por los instrumentos con igual importancia debido a que todos crean el tejido sonoro. Resaltan el MDB y el motivo rítmico del Fox Incaico que cambian por cada uno de los instrumentos. Finalmente,

todos interpretan el MDB al unísono, resuelven en una redonda y se produce un eco a un intervalo de quinta en el violín II y viola. Esto en la narrativa representa el momento en el que aparentemente el sueño empieza a llegar, y todo parece calmarse.



*Ejemplo musical 10 Motivos melódicos en OPc*

### 2.3.1.3.2. Medianas Dimensiones 1P y 2P

La melodía presente en 1Pa de los compases 30-34 (ejemplo musical 12) es reiterativa en el resto de las pequeñas dimensiones que conforman 1P y 2P con la variación del instrumento quien lo interpreta (tabla 6). Dentro de la narrativa este es el momento más importante debido a representa el anhelado sueño al que se aspira llegar (D. Tinitana, comunicación personal, 5 de enero de 2020).



*Ejemplo musical 11 Melodía 1Pa*

*Tabla 8 Melodía en 1P y 2P*

<b>Pequeña dimensión</b>	<b>Instrumento con melodía</b>	<b>Compás</b>
1Pa	Violín I	29-34
1Pb	Violonchelo	35-41
2Pa	Violín I	129-134
2Pb	Violonchelo	135-139
2Pc	Viola	140-144
2Pd	Violín I	145-151

#### **2.3.1.4. Ritmo**

La comprensión de los estratos del ritmo contribuye a entender y simplificar la conformación de éste en las distintas dimensiones. Las presentes medianas dimensiones se basan en el ritmo del género Fox Incaico con diferencias de tempo, en OP se ejecuta dicho ritmo a tempo de negra 108, mientras en 1P y 2P se ejecuta a negra 60.

## Ritmo Fox Incaico



## Fox Incaico en OP

$\text{♩} = 108$   
pizz.

Violin II

*mf*  
pizz.

Cello

*mf*



## Fox Incaico en 1P y 2P

$\text{♩} = \text{c. } 60$   
30 *sensa vibrato*

Violin I



*Figura 10 Fox Incaico en OP, 1P y 2P*

Cuando se refiere al ritmo cabe señalar también las interacciones que este tiene con las otras categorías analíticas.

### 2.3.1.4.1. Mediana dimensión OP

De la interacción del ritmo con la armonía surge el ritmo armónico, el cual en esta dimensión es continuo con cambios cada dos compases creando así una estabilidad; al final cambia, se agiliza y los cambios son cada compás, esto para romper la estabilidad y articular hacia la siguiente dimensión.

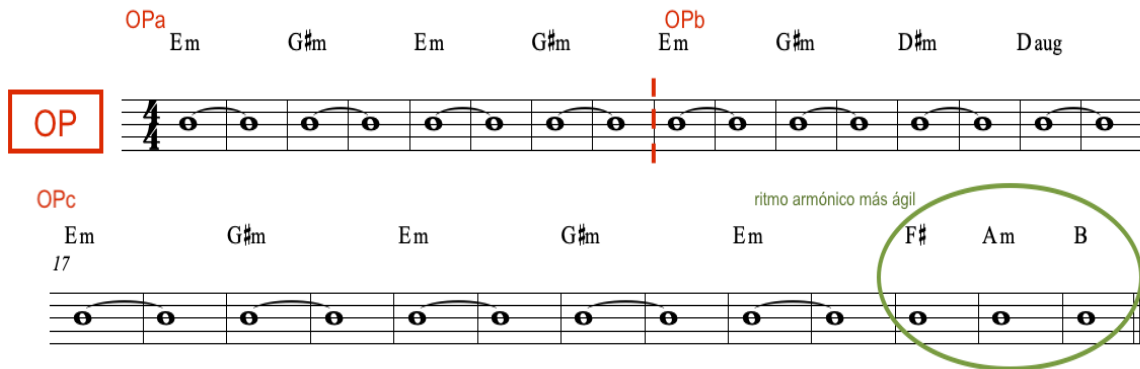


Figura 11 Ritmo armónico OP

### 2.3.1.4.1.1. Pequeñas dimensiones OPa, OPb y OPc

En OPa y OPb se evidencian tres ritmos de contorno<sup>21</sup> en el violín II, viola y violonchelo los cuales son el acompañamiento de la melodía. Estos ritmos acompañan estas dimensiones.



Figura 12 Ritmos de contorno OPa y OPb

En OPc debido a la textura contrapuntística el ritmo de contorno que más destaca es el MDB el cual transita por todos los instrumentos.

<sup>21</sup> Resultado de las interacciones del ritmo con otros elementos, el cual resulta en una regularidad que puede ser sentida.

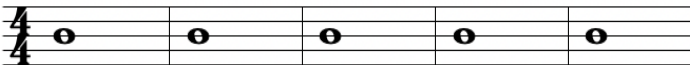




*Ejemplo musical 12 Ritmo de MDB en los instrumentos*

#### 2.3.1.4.2. Medianas dimensiones 1P y 2P

El ritmo armónico en estas dimensiones es estable, respondiendo así a la narrativa. Los acordes cambian cada compás en cada pequeña dimensión de 1P y 2P.

	C	Am	G	C	Bm
<b>Ritmo armónico</b>					

*Figura 13 Ritmo armónico 1P y 2P*

Algunos compases rompen este ritmo armónico con el propósito de articular hacia cambio de tempo, tal es el caso de 1Pa y 2Pa, donde la melodía comienza con anacrusa debido al calderón que precedía a estas dimensiones, esta ayuda a cambiar de atmósfera sonora y tempo.

## Inicio 1Pa



## Inicio 2Pa



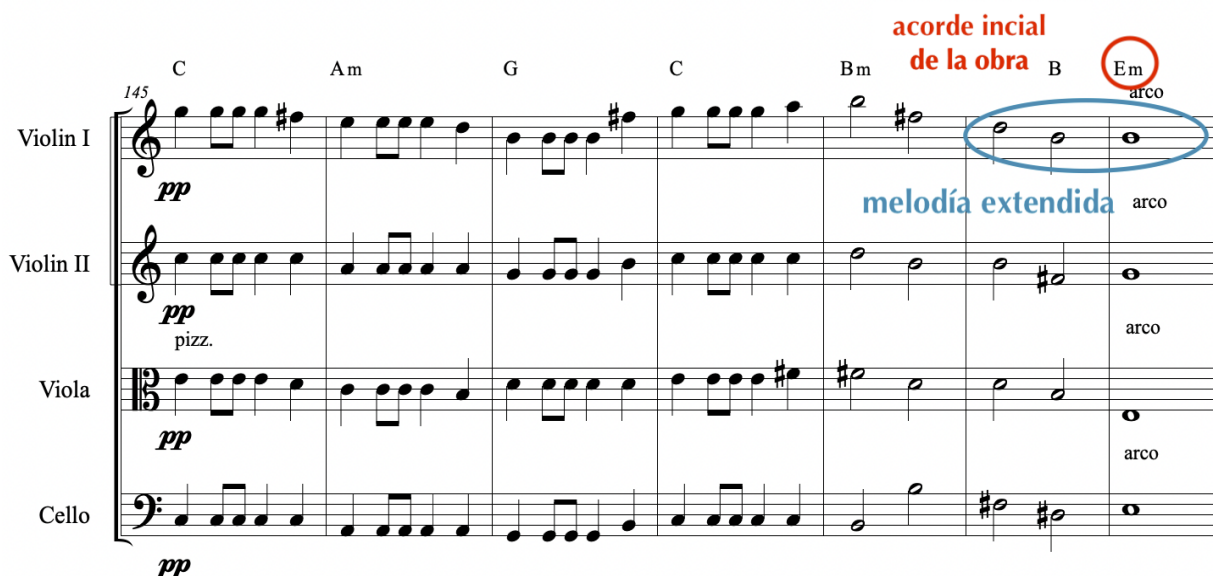
Ejemplo musical 13 Inicio 1Pa y 2Pa

En 1Pb, la melodía se extiende dos compases más en redondas hasta que el violín II mediante una escala descendente articula hacia la siguiente dimensión y el cambio de tiempo.



Ejemplo musical 14 Final de 1Pb

Finalmente, en 2Pd se rompe el ritmo armónico con el fin de realizar una cadencia resolutive en Em, acorde con el cual comenzó la obra y así dar un cierre, el cual según la narrativa representa alcanzar el descanso.



Violin I *pp*

Violin II *pp* pizz.

Viola *pp*

Cello *pp*

Chords: C, Am, G, C, Bm, B, Em

Labels: **acorde inicial de la obra** (Em), **melodía extendida** (Violin I), arco

*Ejemplo musical 15 Pequeña dimensión 2Pd*

### 2.3.3. El SAMeR en las medianas dimensiones 1S y 2S

La denominación de secundario al material presente en estas dimensiones responde a la narrativa, en la cual el ritmo de San Juanito representa las aventuras al no poder dormir (D. Tinitana, comunicación personal, 5 de enero de 2020).

#### 2.3.3.1. Sonido

El timbre en estas dimensiones es uniforme debido a que no se usan técnicas ajenas a lo ordinario, a diferencia de las anteriores medianas dimensiones.


### 2.3.3.1.1. Mediana dimensión 1S y 2S

La dinámica *forte* es la predominante en estas dimensiones, solamente en 1Sb es *mezzoforte*, esto es para contrastar e indicar la idea narrativa antes mencionada. La textura de melodía con acompañamiento es la más usada con algunas combinaciones con polifonía y homorrítmica que se detallara adelante. La cualidad del sonido que presta diversidad y variedad a estas dimensiones es el manejo instrumental, el paso de las melodías por distintos instrumentos y esto se profundiza en el apartado de la melodía.

#### 2.3.3.1.1.1. Pequeñas dimensiones 1Sa, 1Sb, 1Sc, 1Sd 2Sa y 2Sb

La textura de melodía más acompañamiento es una característica que unifica y a la vez la combinación con otras texturas da cualidades a cada una de las pequeñas dimensiones.

Tabla 9 Textura pequeñas dimensiones de 1S y 2S

Dimensión	Textura	Compás
1Sa	Melodía más acompañamiento	42-47 y 60-65
		

1Sb Melodía más  
acompañamiento



Violin I

Violin II

Viola

Cello

48

*pp*

*mf*

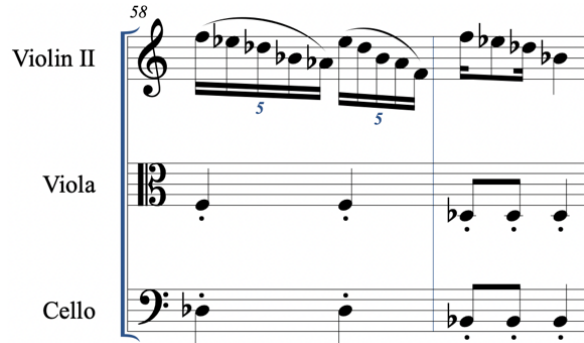
5

5

5

48-55

1Sc Melodía más  
acompañamiento y  
polifonía



Violin II

Viola

Cello

58

5

5

56-59 y  
66-71

1Sd Monodia y melodía  
más  
acompañamiento



Violin I

Violin II

Viola

Cello

74

*a tempo*

5

5

72-79

2Sa Melodía más  
acompañamiento y  
contrapuntística



Violin I

Violin II

Viola

Cello

108

5

5

This musical score shows measures 105-112. It features four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The key signature has one sharp (F#). Measure 108 is marked with a blue bracket. The Violin I staff has a melodic line with a quintuplet of eighth notes. The Violin II staff has a similar quintuplet. The Viola and Cello staves provide harmonic support with sustained notes and moving lines.

105-112

2Sb Polifonía y  
homorrítmica



Violin I

Violin II

Viola

Cello

114

5

This musical score shows measures 113-129. It features four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The key signature has one sharp (F#). Measure 114 is marked with a blue bracket. The Violin I and II staves have sustained notes. The Viola and Cello staves have moving lines, with the Viola featuring a quintuplet of eighth notes.

113-129

### 2.3.3.2. Armonía

El sistema de ejes de Bartók en estas dimensiones presenta su centro de tónica en D, de subdominante en G y de dominante en A.

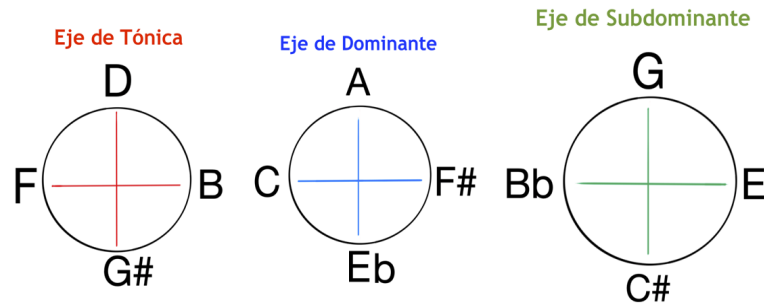


Figura 14 Ejes de 1S y 2S

Un elemento por destacar es el violonchelo que cumple la función de bajo presentando la nota fundamental de cada acorde clarificando la armonía.

### 2.3.3.2.1. Mediana dimensión 1S

Existe un contraste entre las pequeñas dimensiones. En 1Sa se condensan varios acordes de cada eje en una progresión (figura 12), en cambio, en el resto de pequeñas dimensiones solo se utilizan uno o dos acordes del eje de subdominante (figura 13).



Figura 15 Armonía 1Sa

**Subdominante**

D $\flat$       B $\flat$ m      D $\flat$       B $\flat$ m

1Sb

D $\flat$     B $\flat$ m    D $\flat$     B $\flat$ m

1Sc

B $\flat$ m      B $\flat$ m

1Sd

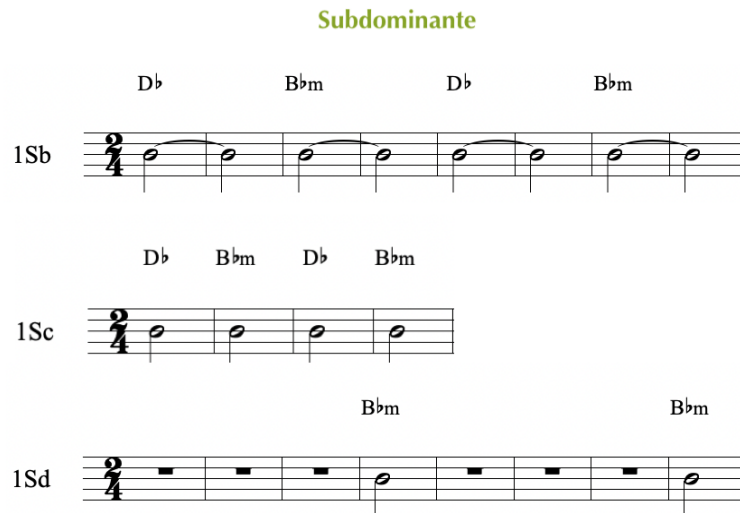


Figura 16 Armonía 1Sb, 1Sc y 1Sd

### 2.3.3.2.2. Mediana dimensión 2S

La presente se rige bajo el mismo sistema de ejes que la anterior dimensión. 2Sa presenta una progresión similar a 1Sa, con la diferencia de cambiar los acordes finales y extenderse dos compases. 2Sb también difiere en dimensiones con respecto a las anteriores y presenta el uso de acordes del eje de subdominante e implementa de dominante. Esto es para ser más conclusivo debido a la nueva mediana dimensión contrastante que continúa a esta.

Tónica    Dominante    Subdominante    Dominante    Tónica      Subdominante  
Dm      C      C $\sharp$ m      F $\sharp$ m      Dm      C $\sharp$ m

2Sa

Subdominante      Tónica      Subdominante      Tónica  
B $\flat$ m      B m7( $\flat$ 5)      B $\flat$ m      B m7( $\flat$ 5)

2Sb

Subdominante      Tónica      Tónica

B $\flat$ m      B m7( $\flat$ 5)      B



Figura 17 Armonía 2S



### 2.3.3.3. Melodía

Estas dimensiones presentan melodías más activas debido a la composición rítmica de los motivos, esto se profundizará en el apartado del ritmo, no obstante, resalta un motivo conformado por una figuración de quintillo al cual se denomina MQ. Está presente en todas las pequeñas dimensiones, pero va cambiando. También su importancia radica en el hecho de que habitualmente en las obras con ritmo de San Juanito no es común usar esta figuración, pero en la narrativa representa la creciente ansiedad por no poder dormir. (D. Tinitana, comunicación personal, 5 de enero de 2020).

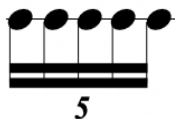


Figura 18 Motivo de quintillo MQ

#### 2.3.3.3.1. Mediana dimensión 1S

Los instrumentos que llevan la melodía marcan muy claramente la extensión de cada pequeña dimensión. La estructura que marca la melodía es de 1Sa-1Sb-1Sc / 1Sa-1Sc-1Sd.

Tabla 10 Melodía en 1S

Pequeña dimensión	Instrumento con melodía
1Sa	violín I
1Sb	violín II y viola

1Sc

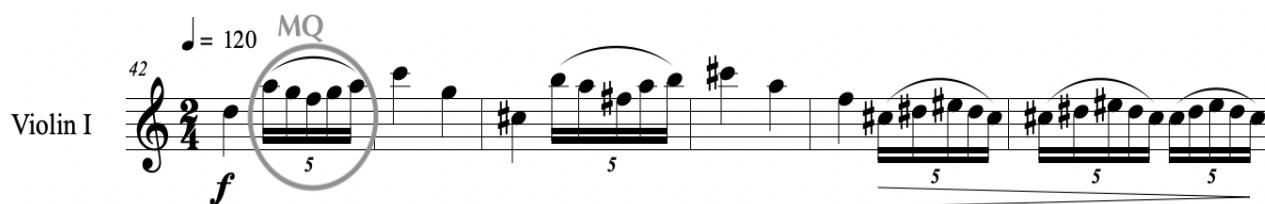
Violín I y violín II

1Sd

viola y violonchelo

### 2.3.3.3.1.1. Pequeñas dimensiones 1Sa, 1Sb, 1Sc, 1Sd

Se presenta de manera idéntica en dos ocasiones 1Sa, el motivo del quintillo (MQ) está presente con un perfil descendente y ascendente, luego cambia de perfil y dinámica pasando conformar el acompañamiento.



*Ejemplo musical 16 Melodía en 1Sa*

En 1Sb la melodía responde a una naturaleza de pregunta y respuesta, y está construida sobre notas acordales, con un gran contraste de tesituras entre el violín II y la viola. El motivo del quintillo (MQ) en el violín I presenta un perfil ascendente y descendente.



*Ejemplo musical 17 Melodía 1Sb*

Al igual que 1Sa la pequeña dimensión 1Sc se presenta en dos ocasiones, pero su segunda intervención presenta variaciones con respecto a la anterior, el violín I realiza una contramelodía mientras el violín II lleva la melodía principal, conformada por el MQ con perfil descendente.

**Primera aparición**



**Segunda aparición**



*Ejemplo musical 18 Melodía 1Sc*

Finalmente, en 1Sd a modo de solo el violonchelo y la viola se alternan para interpretar el MQ con una respuesta de todos los instrumentos.



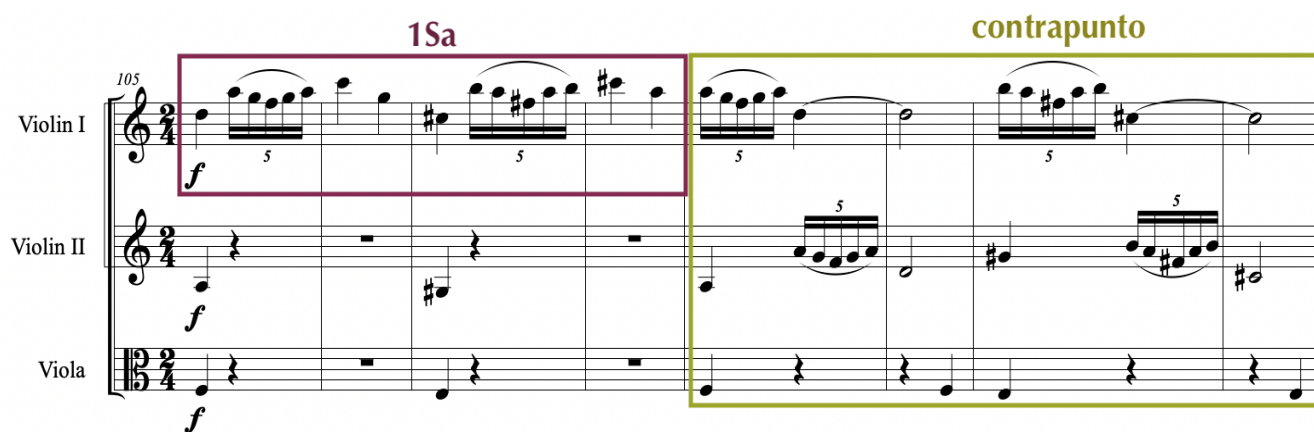
*Ejemplo musical 19 Melodía 1Sd*

### 2.3.3.3.2. Mediana dimensión 2S

Esta mediana dimensión de acuerdo con la narrativa concluye con los estados de ansiedad, por esto al final de esta dimensión la melodía va disminuyendo su actividad.

#### 2.3.3.3.2.1. Pequeñas dimensiones 2Sa, 2Sb

La melodía de 2Sa está conformada de dos elementos, uno correspondiente a 1Sa y otro que consiste en un contrapunto entre los violines y la viola.



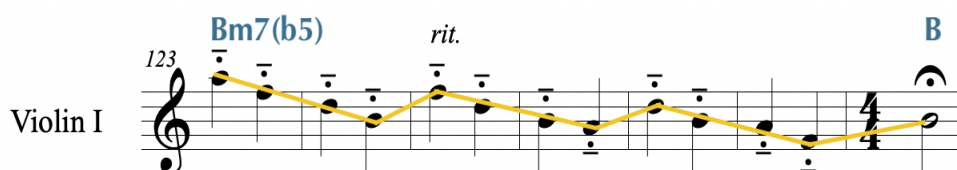
The musical score shows three staves: Violin I, Violin II, and Viola. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The score is divided into two sections: '1Sa' (measures 105-108) and 'contrapunto' (measures 109-110). Violin I plays a melodic line with a forte (f) dynamic and a quintuplet (5) in measures 105-108. Violin II and Viola play a supporting line with a forte (f) dynamic and a quintuplet (5) in measures 109-110.

*Ejemplo musical 20 Melodía 2Sa*

En 2Sb se produce una imitación entre los violines y la viola, en cada intervención la tesitura desciende una octava. Esto a modo de pregunta, luego como respuesta se presenta una melodía homorrítmica con todos los instrumentos (ejemplo musical 22), esto ocurre tres veces, luego la melodía marca un contorno descendente quebrado en las inversiones correspondientes a Bm7(b5) y reposa en el acorde de B, lo cual según la narrativa marca el final del ajetreo e inicio del esperado descanso (ejemplo musical 23).



*Ejemplo musical 21 Imitación 2Sb*




*Ejemplo musical 22 Melodía descendente 2Sb*

#### 2.3.3.4. Ritmo

Las presentes dimensiones presentan un cambio de tempo y compás, esto responde al género ecuatoriano de San Juanito, el cual es de carácter festivo (Guerrero, 2011). Existen dos motivos rítmicos que hacen referencia al mencionado género, el de acompañamiento que lleva el violonchelo y en ocasiones con la viola, y el que corresponde al melódico que se presenta en los violines y viola.

**Ritmo**



**Insomnio**




Figura 19 Ritmo de San Juanito e Insomnio

#### 2.3.3.4.1. Mediana dimensión 1S

El tempo representa un contraste con respecto a 1P debido a que no se anticipa, el violín II súbitamente da pie a la nueva dimensión (ejemplo musical 14).

Existe una variedad de ritmos armónicos los cuales combinados dan variedad a la obra, son tres. Uno ágil que cambia cada compás en las pequeñas dimensiones 1Sa y 1Sc, el segundo es amplio, cambia cada dos compases, presente en 1Sb; el tercero es estático se mantiene en un acorde en 1Sd. Éstos se combinan en ágil-amplio-ágil y ágil-ágil-estático.

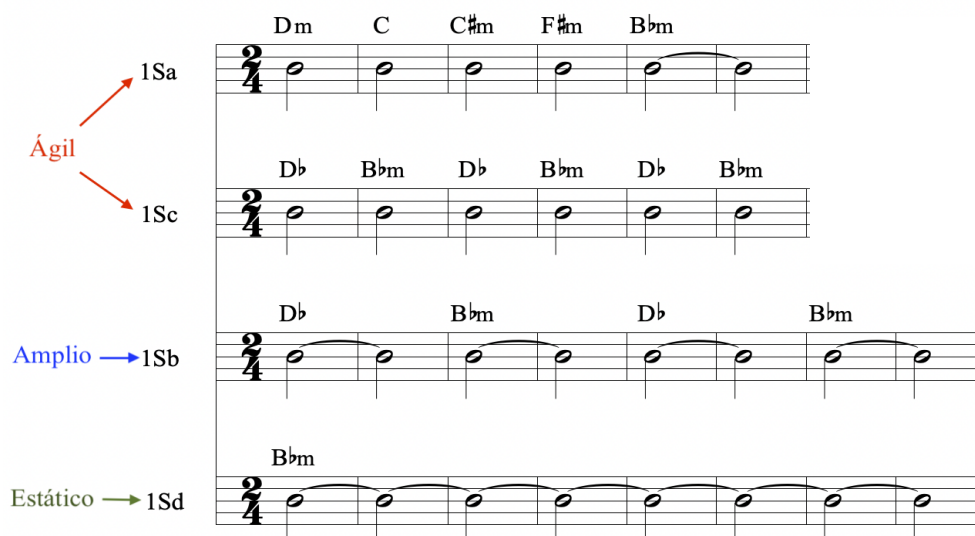






Figura 20 Ritmo armónico 1S

### 2.3.3.4.1.1. Pequeñas dimensiones 1Sa, 1Sb, 1Sc y 1Sd

En cada pequeña dimensión se presenta un ritmo de contorno distinto, excepto el presente en el violonchelo, este se mantiene en tres de las cuatro pequeñas dimensiones.

Tabla 11 Ritmo de contorno 1S

Dimensión	Ritmo de contorno	Instrumento
1Sa		violín II y viola
1Sb		violín I
1Sc		viola
1Sa, 1Sb y 1Sc		violonchelo

### 2.3.3.4.2. Mediana dimensión 2S

En los compases finales de esta dimensión el tempo se ralentiza mediante un *ritardando*<sup>22</sup> tornándose gradual el cambio hacia la siguiente dimensión (2P).

En el ritmo armónico existe un contraste entre 2Sa y 2Sb. Mientras que la primera pequeña dimensión responde a uno ágil la segunda lo hace a uno amplio, existiendo así un equilibrio en este aspecto.

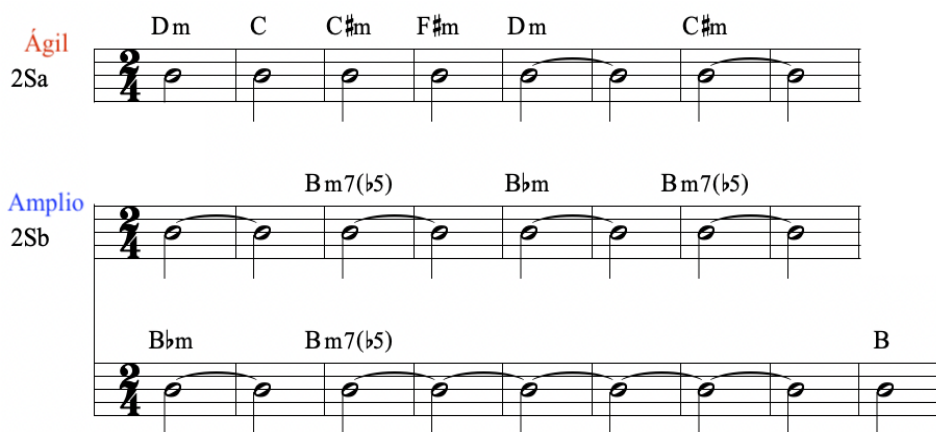


Figure 21 shows musical notation for two staves, 2Sa and 2Sb, in 2/4 time. The notation is divided into two sections. The top section, labeled 'Ágil' (Agile) in red, shows the first staff (2Sa) with chords Dm, C, C#m, F#m, Dm, and C#m. The bottom section, labeled 'Amplio' (Amplio) in blue, shows the second staff (2Sb) with chords Bm7(b5), Bbm, Bm7(b5), Bbm, Bm7(b5), and B.

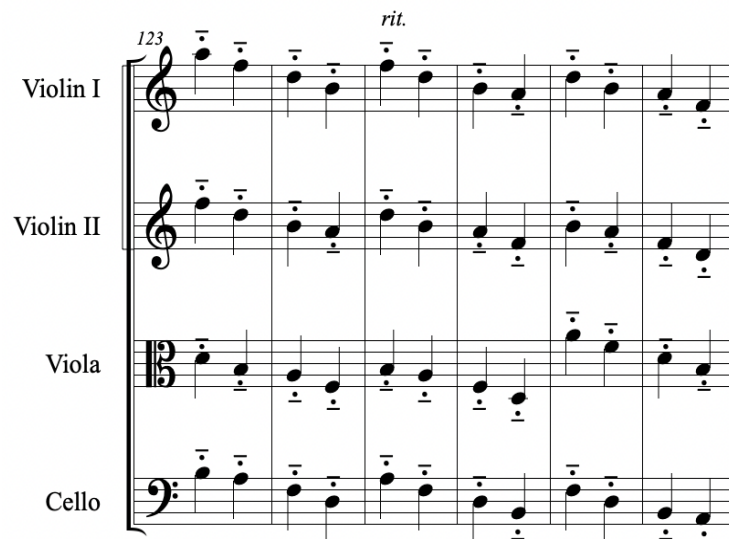
Figura 21 Ritmo armónico 2S

#### 2.3.3.4.2.1. Pequeñas dimensiones 2Sa, 2Sb

El ritmo de contorno del violonchelo presente en 1Sa se mantiene en 2Sa. En 2Sb en los últimos compases se muestra un ritmo de contorno formado por todos los instrumentos.

<sup>22</sup> Según Latham: retardando, reducir gradualmente la velocidad.





*Ejemplo musical 23 Ritmo de contorno 2Sb*


### 2.3.5. El SAMeR en la mediana dimensión K

Esta dimensión recibe esta denominación por presentar cualidades articulatorias dentro de la obra, está en medio del material principal y secundario, además su extensión es reducida con respecto a las otras. Dentro de la narrativa la presente dimensión representa el punto máximo de tensión en el insomnio y el más lejano del anhelado sueño.

#### 2.3.5.1. Sonido

Las texturas de melodía más acompañamiento y homorritmia-monodia están presentes en K, una en cada pequeña dimensión. Además, la dinámica de *mezzoforte* es la única presente en la dimensión.

**Ka**



melodía más acompañamiento

**Kb**

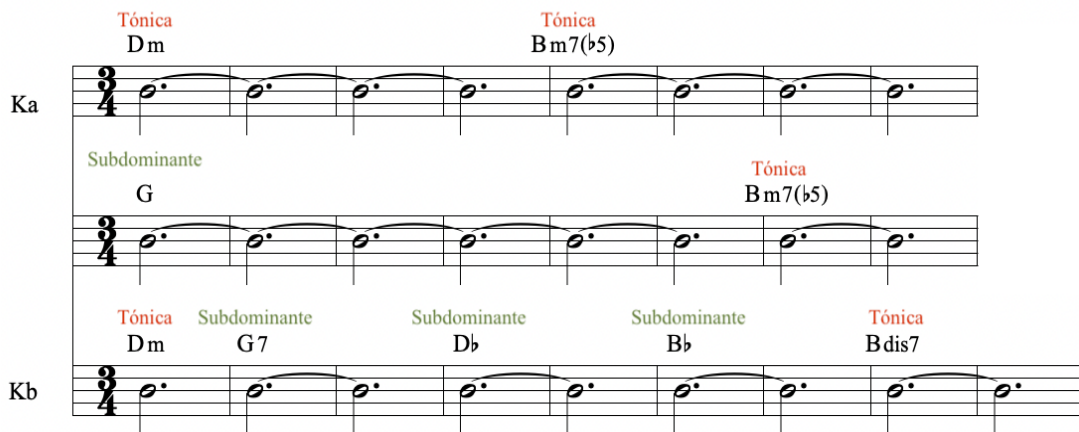


homorritmia-monodia

*Ejemplo musical 24 Textura K*

### 2.3.5.2. Armonía

En K el sistema de ejes se mantiene en la nota Re (D) como en la anterior dimensión (figura 13). El compositor hace uso solamente de los ejes de tónica y subdominante.



**Ka**

Tónica Dm      Tónica Bm7(b5)

Subdominante G      Tónica Bm7(b5)

**Kb**

Tónica Dm    Subdominante G7    Subdominante Db    Subdominante Bb    Tónica Bdis7

*Figura 21 Armonía K*

### 2.3.5.3. Melodía

En Ka el violín II presenta un tema de cuatro compases, el cual es reiterado por el violín I y reforzada con una segunda voz por el violín II.

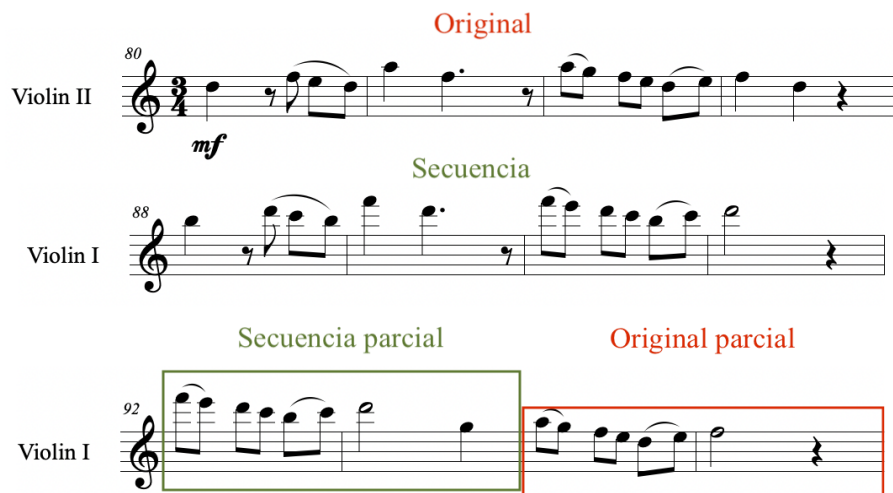
## Tema



## Reiteración

*Ejemplo musical 25 Tema K*

Después la melodía se desarrolla por una secuencia ascendente seguido de una reiteración parcial del tema en la secuencia y el tema original parcialmente.

*Ejemplo musical 26 Melodía Ka*

En Kb el violín I tiene la melodía, que está conformada en base a la secuencia parcial del tema que se mostró en Ka, luego el violonchelo reitera parcialmente el tema, seguido de una secuencia descendente.



Violin II 80 *mf* Original

Violin I 96 Secuencia parcial

Cello 98 Original parcial Secuencia descendente

*Ejemplo musical 27 Melodía Kb*

#### 2.3.5.4. Ritmo

En la presente dimensión aparece el género Aire Típico, por lo cual se produce un cambio de compás a tres cuartos, el cual marca una clara diferenciación con el resto de la obra. En esta obra se utilizan dos representaciones de este género, con el ritmo de acompañamiento y el del bajo (figura 4) los cuales están parcialmente presentes en el ritmo de contorno de la melodía y el acompañamiento, con la particularidad que en este último está escrito en figuraciones al doble de velocidad dando como resultado mayor actividad y tensión rítmica.

*Tabla 12 Ritmo de contorno Ka*

Aire Típico	Ritmo de contorno
Acompañamiento rítmico	Melodía



Acompañamiento del bajo



Acompañamiento



Finalmente, el violín II y la viola ejecutan el ritmo de San Juanito, acompañados del violín I y el violonchelo los cuales marcan una figuración de blancas a manera de anticipar el compás de la dimensión que continua.



Ritmo de San Juanito

*Ejemplo musical 28 San Juanito en Kb*

El ritmo armónico es contrastante con la tensión rítmica. Cuando aumenta la tensión, el ritmo armónico se amplía, y viceversa.



The image displays three systems of musical notation for a string quartet (Violin I, Violin II, Viola, and Cello), illustrating the relationship between harmonic rhythm and rhythmic tension.

**System 1:** The harmonic progression is Dm and Bm7(x5). The Viola and Cello parts feature a dense, fast-moving eighth-note pattern, circled in purple, labeled "mayor tensión rítmica" (greater rhythmic tension).

**System 2:** The harmonic progression is G and Bm7(x5). The Viola and Cello parts continue with the dense eighth-note pattern, labeled "Ritmo armónico amplio" (wide harmonic rhythm).

**System 3:** The harmonic progression is Dm, G7, D♭, B♭, and Bdim7. The Viola and Cello parts feature a slower, more spaced-out eighth-note pattern, circled in purple, labeled "menor tensión rítmica" (less rhythmic tension).

Ejemplo musical 29 Ritmo armónico K

## 2.5. Edición técnica

Como resultado del análisis interpretativo surge la edición técnica-interpretativa. Existen varios elementos técnicos que se han modificado en todas las dimensiones de la obra como son las digitaciones, mismas que se han implementado con el fin de mantener una homogeneidad en la sonoridad de pasajes que de otra manera se podrían interpretar en diferentes cuerdas o posiciones alterando así el timbre. Además, la dirección de los arcos se ha procurado que sea uniforme en los pasajes que tienen en común los instrumentos para que así la sonoridad sea unificada. Adicionalmente, las ligaduras han sido en ocasiones modificadas o creadas para resaltar aspectos previamente analizados. También se han colocado letras de ensayo que sirven como punto de referencia, las cuales coinciden con las medianas dimensiones.

### 2.5.1. Mediana dimensión OP

Para hacer énfasis en lo previamente visto acerca del sonido y las dinámicas en terraza se ha colocado en Opa la dinámica de *mezzopiano*, OPb *mezzoforte* y en OPc a partir del tercer compás *forte* en todos los instrumentos debido a la textura contrapuntística. En la melodía del violín I de OPa, para combinar con la idea original del compositor se ha colocado un regulador para también tener una idea de fraseo en cada nota.

## OPa

## OPb

## OPc

Ejemplo musical 30 Edición musical Dinámicas en OPa, OPb y OPc

En OPb se ha colocado un *crescendo*<sup>23</sup> en el acorde de Daug (compás 15 y 16) para denotar la tensión armónica.

### Original


### Edición técnica


Ejemplo musical 31 Tensión armónica en OPb

<sup>23</sup> Según Latham: Creciendo, incremento gradual de volumen.



Debido a que al inicio de la obra marcaba la indicación de pizzicato y en OPc indica arco se ha colocado la indicación de *mezzo-staccato*<sup>24</sup> para que mantenga una sonoridad parecida a la precedente.

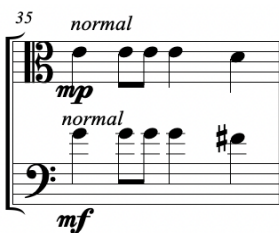
OPa Viola 

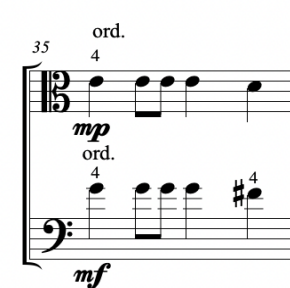
OPc Viola 

Ejemplo musical 32 Edición musical OPc viola

### 2.5.2. Medianas dimensiones 1P y 2P

Se ha reemplazado la palabra “normal” por ordinario (abreviado ord.) debido a que la segunda es un término musical más ampliamente utilizado.

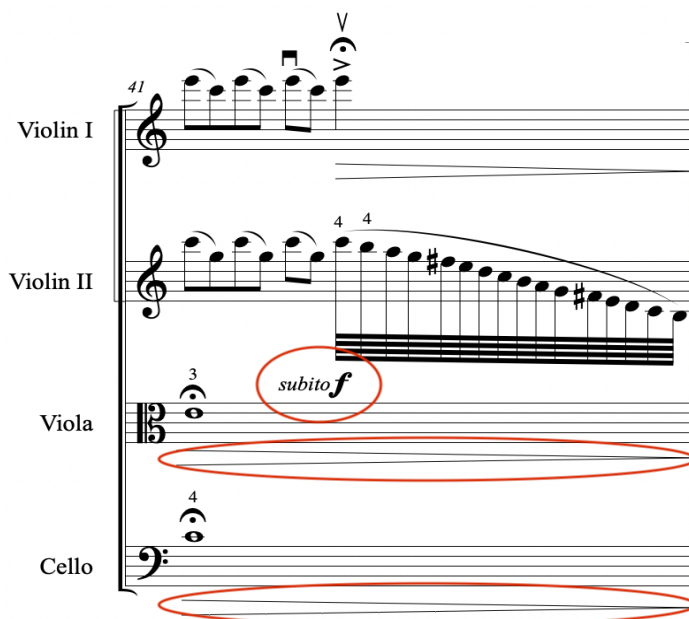
Original 

Edición técnica 

Ejemplo musical 33 Normal y ordinario en P

<sup>24</sup> Traducido como: medio separado.

En el último compás de 1P se ha añadido un regulador de *diminuendo*<sup>25</sup> para denotar la conclusión como indica la armonía, y se ha añadido un súbito *forte* en el violín II para que sea aún más contrastante el paso a la siguiente dimensión.



Ejemplo musical 34 1P edición técnica de *diminuendo* y *forte*

En la pequeña dimensión 2Pd se ha añadido la indicación de *non*<sup>26</sup> *ritardando* (abreviado *non rit.*) debido a que en algunas interpretaciones de la obra existía tendencia de retardar el tempo. También para corresponder a la narrativa se ha añadido la indicación de *perdendosi*<sup>27</sup> para que el sonido se retraiga gradualmente, una coma de respiración para que sea más cómodo para los intérpretes cambiar a interpretar con arco y la dinámica e indicación de *ppp*<sup>28</sup> y *senza vibrato* para terminar muy suavemente la obra.

<sup>25</sup> Según Latham: Disminuyendo, gradualmente más suave.

<sup>26</sup> Traducido: no

<sup>27</sup> Según Latham: perdiéndose, apagar el sonido gradualmente

<sup>28</sup> Según Latham: extensión de la dinámica pianissimo.



Ejemplo musical 35 Edición 2Pa

### 2.5.3. Medianas dimensiones 1S y 2S

En los inicios de las pequeñas dimensiones 1Sb y 1Sc se han añadido dinámicas tomando en cuenta la textura, debido a que en la edición original no constaba indicación alguna y podría darse a distintas interpretaciones.

Tabla 13 Edición de 1Sb y 1Sc

Original	Edición técnica
1Sb	1Sb



Violin I

Violin II

Viola

Cello

1Sc



Violin I

Violin II

Viola

Cello

1Sc



Violin I

Violin II

Viola

Cello



Violin I

Violin II

Viola

Cello

Al final de 2Sb se ha colocado un *diminuendo* para que la transición hacia la siguiente dimensión sea más sutil, adicionalmente se añadió la indicación de *lunga*<sup>29</sup> en el calderón para que el paso a 2P no sea anticipado.

<sup>29</sup> Traducido como: largo



Violin I

Violin II

Viola

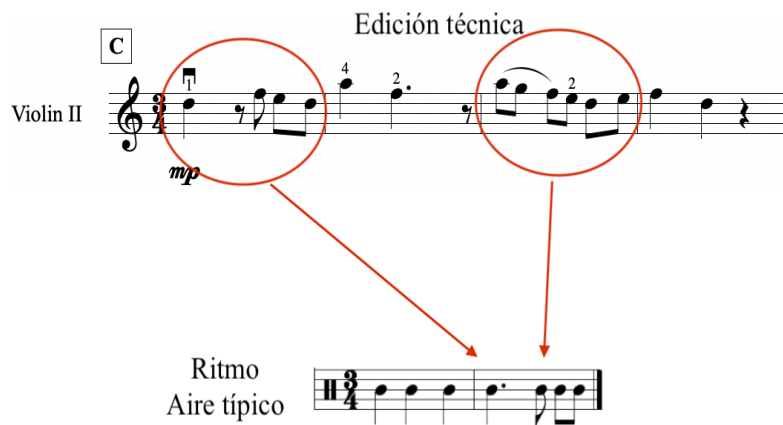
Cello

lunga

*Ejemplo musical 36 Edición técnica de 2Sb*

#### 2.5.4. Mediana dimensión K

Las ligaduras se han colocado para favorecer el ritmo del género Aire Típico presente en la melodía.



Edición técnica

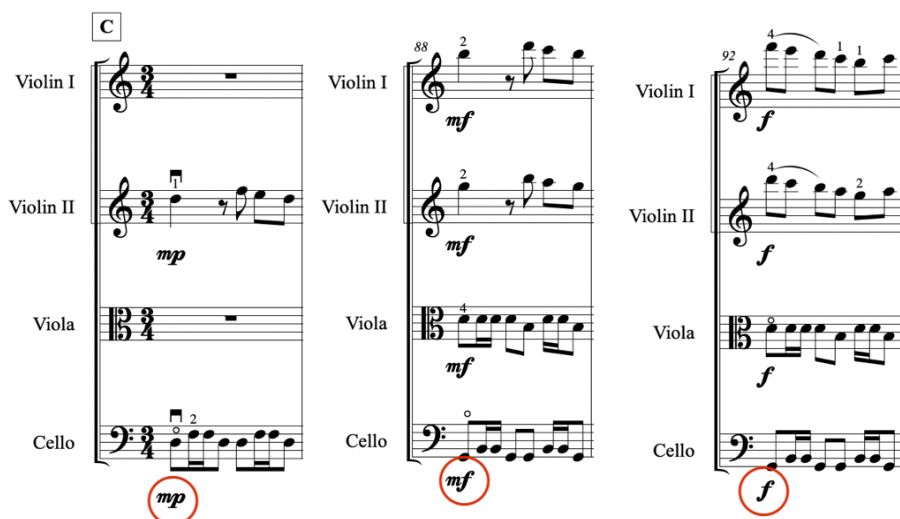
Violin II

mp

Ritmo Aire típico

*Ejemplo musical 37 Edición técnica de melodía K*


En K se ha implementado una idea de dinámicas en terrazas que coincide con el cambio de acorde para dar más variedad en el sonido a esta pequeña dimensión.



The image shows a musical score for four instruments: Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The score is divided into three measures, each with a dynamic marking in a red circle: *mp*, *mf*, and *f*. The first measure is marked with a 'C' in a box. The second measure starts at measure 88, and the third measure starts at measure 92. The instruments are arranged in a grand staff with Violin I and II on the top staves, Viola in the middle, and Cello on the bottom. The dynamics are indicated by the markings *mp*, *mf*, and *f* in red circles at the bottom of the Cello staff.

Ejemplo musical 38 Edición técnica de dinámicas en Ka

En la parte final de K se ha colocado un regulador de *crescendo* para la transición hacia la siguiente dimensión.



The image shows a musical score for four instruments: Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The score is divided into two measures, each with a crescendo marking (V) above the staff. The first measure starts at measure 103. The instruments are arranged in a grand staff with Violin I and II on the top staves, Viola in the middle, and Cello on the bottom. The crescendo is indicated by the markings 'V' above the staves.

Ejemplo musical 39 Edición técnica de Kb

## Conclusiones

En base a los objetivos planteados se concluye que la obra *Insomnio* se enmarca dentro de la música ecuatoriana al presentar aspectos rítmicos característicos de tres géneros musicales del Ecuador (Fox incaico, San Juanito y Aire típico), estos presentan variaciones respecto a sus presentaciones tradicionales, lo cual enriquece y abre nuevas posibilidades a los ritmos. Este es el aporte que el compositor presenta y en esto radica la importancia de la obra en el repertorio del formato de cuarteto de cuerdas.

Gracias a la comunicación directa con David Tinitana se llegó a comprender el contexto en el cual fue escrita la obra, misma que resulta influenciada por su trabajo de titulación el cual consistía en diez arreglos de la música del pueblo kichwa de la provincia del Napo, que fueron realizados en el mismo año. Además la obra fue realizada para el “Cuarteto de cuerdas Killa”, quien estrenó dichos arreglos y composición en su presentación del primero de diciembre del 2018.

Los recursos técnicos presentados en la edición técnica están basados en el análisis musical presentado en el segundo capítulo, gracias a este se han realizado cambios respecto a la versión original de la obra. Tanto el análisis como la edición no pretenden ser una verdad inquebrantable, por lo contrario, reflejan el conocimiento y visión actual del autor de este escrito basado en su experiencia con el método de análisis de La Rue, el cuarteto de cuerda, la obra y el compositor. A partir de esta idea interpretativa plasmada en la edición, se estima que futuros intérpretes también plasmen la suya, así la obra crezca y se valore desde diferentes perspectivas.

## Bibliografía

- Sierra, C. (2014). *El cuarteto de cuerda*. Madrid, España: Alianza Editorial.
- Pla, F. L. (1982). *Guía analítica de formas musicales para estudiantes*. Madrid, España: Real Musical.
- Schoenberg, A. (1990). *Funciones estructurales de la armonía*. Barcelona, España: Labor, S.A.
- Rodríguez Gómez, D., & Valldeoriola Roquet, J. (2002). *Metodología de la investigación*. Panamericana.
- Vergés, L. (2014). *El lenguaje de la armonía de los inicios a la actualidad*. Barcelona: Boileau.
- Harris, S. (23 de 01 de 2021). *The origins of string quartets*. Obtenido de Shostakovich: the string quartets: <http://www.quartets.de/articles/origins.html>
- Tinitana, D. (2018). *Diez arreglos para cuarteto de cuerdas Basado en las transcripciones tomadas del Libro “Música del Pueblo Kichwa” de Phillip Wilhelm*. . Cuenca, Ecuador.
- RAE. (2020). *Real Academia de la Lengua Española*. Obtenido de Diccionario de la lengua española: <https://dle.rae.es>
- Guerrero Gutiérrez, F. P. (s.f.). *Memoria musical del Ecuador*. Obtenido de <https://soymusicaecuador.blogspot.com/>
- Wong, K. (2011). *La música nacional: una metáfora de la identidad nacional ecuatoriana*. Quito: Centro Andino de Acción Popular CAAP.
- LaRue, J. (2004). *Análisis de estilo musical*. Huelva: Idea Books, S.A.
- Alarcón, A. (2017). *Análisis de los tres preludios para piano del compositor Gerardo Guevara*. Cuenca.



Mullo Sandoval, J. (2009). *Música Patrimonial del Ecuador*. Quito: Fondo Editorial Ministerio de Cultura.

Grier, J. (2008). *La edición crítica de música*. Madrid: Akal.

Fernández, N. (2015). *Universidad Politécnica de Valencia*. Obtenido de Sistema de Ejes de Béla Bartók: <http://hdl.handle.net/10251/51558>

Latham, A. (2008). *Diccionario enciclopédico de la música*. México: Fondo de cultura económica.

Kawakami, G. (1975). *Guía práctica para arreglos de la música popular*. Tokyo: Yamaha Music Fundation.

Vega. (17 de Noviembre de 2013). *El blog de la clase, Escuela de Comunicación, Pontificia Universidad Católica del Ecuador. Promoción 2006*. Obtenido de <http://carpeta2005.blogspot.com/2005/07/musica-ecuatoriana.html>

## **Anexos**

Partitura de la obra Insomnio editada por Erick Tinitana

- Score
- Violín I
- Violín II
- Viola
- Violonchelo

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello

## INSOMNIO

2

[illegible]

Violins I and II, Viola, and Violoncello score. The score is in 3/4 time and consists of three systems. The first system starts with a 24-measure rest for Violins I and II. The second system begins with a 'rit.' (ritardando) marking. The third system ends with a 'mf' (mezzo-forte) marking. The score includes various musical notations such as treble and bass clefs, key signatures (one sharp), time signatures, and dynamic markings.

[illegible]

## INSOMNIO

3

36

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

*subito f*

**B** ♩ = 120 ord.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

*f*

48

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

*pp*

*mf*

*mf*

*mf*

53

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

*f*

*mf*

*mf*

60

Vln. I *f* *5*

Vln. II *f*

Vla. *f* *simile*

Vc. *f*

*mf*

67

Vln. I *f* *3* *V* *V* *2* *4* *Ad libitum* *mf*

Vln. II *f* *3* *5* *2* *3* *V* *V* *5* *5*

Vla.

Vc. *1* *2* *5* *4* *5* *5* *5*

74

Vln. I *a tempo* *f* *Ad libitum* *a tempo* *f*

Vln. II *f* *f* *f*

Vla. *f* *1* *2* *5* *3* *5* *5* *5* *5* *f*

Vc. *5* *5* *2* *f* *2* *f*

**C**

Vln. I *mp*

Vln. II *mp* *4* *2* *2* *mp* *1* *4*

Vla. *mp* *4* *2* *1* *4* *3* *1*

Vc. *mp* *2* *4* *1* *4* *3* *1*

## 5

[illegible]

Violin I: Measures 113-118. Measure 113: Treble clef, key of B-flat major, 5/4 time. Notes: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), D5 (quarter). Measure 114: Rest. Measure 115: G4 (quarter), F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C4 (quarter). Measure 116: Rest. Measure 117: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), D5 (quarter). Measure 118: Rest.

Violin II: Measures 113-118. Measure 113: Treble clef, key of B-flat major, 5/4 time. Notes: B3 (half). Measure 114: G#4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), D5 (quarter). Measure 115: Rest. Measure 116: G#4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), D5 (quarter). Measure 117: Rest. Measure 118: G#4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), D5 (quarter).

Viola: Measures 113-118. Measure 113: Bass clef, key of B-flat major, 5/4 time. Notes: B3 (half). Measure 114: G#4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), D5 (quarter). Measure 115: Rest. Measure 116: G#4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), D5 (quarter). Measure 117: Rest. Measure 118: G#4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), D5 (quarter).

Violoncello: Measures 113-118. Measure 113: Bass clef, key of B-flat major, 5/4 time. Notes: B3 (half). Measure 114: G#4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), D5 (quarter). Measure 115: Rest. Measure 116: G#4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), D5 (quarter). Measure 117: Rest. Measure 118: G#4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), D5 (quarter).

# INSOMNIO

6  
121

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

lunga

E

$\text{♩} = \text{c. } 60$   
*senza vibrato*

V

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

*p*

*mp*

*p* senza vibrato

*p* senza vibrato

*p* senza vibrato

*p* senza vibrato

*pizz.*

*pizz.*

*pizz.*

*ord.*

138

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

*mp*

*pizz.*

*ord. arco*

145

*non rit.*

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

*pp*

*pp* *pizz.*

*pp*

*pp*

*perdendosi*

*perdendosi*

*perdendosi*

*perdendosi*

*senza vibrato arco*

*senza vibrato arco*

*senza vibrato arco*

*senza vibrato arco*

*ppp*

*ppp*

*ppp*

*ppp*



# INSOMNIO

## Cuarteto de Cuerdas

David Tinitana  
Edición técnica: Erick Tinitana

$\text{♩} = 108$

*mp* *pp* *mp* *pp* *mp* *pp* *mf*

10

14

18

25

*rit.* *f* *lunga* *mf* *p*

**A**  $\text{♩} = \text{c. } 60$  *senza vibrato*

31

*pp*

38

**B**  $\text{♩} = 120$  *ord.* *f*

44

*pp*

50

54

*f*

## INSOMNIO

Violino I

Op. 10, No. 1

2/4

G major

146 measures

Dynamics: *f*, *mf*, *mp*, *p*, *pp*, *ppp*

Tempo: *a tempo*, *Ad libitum*

Performance instructions: *senza vibrato*, *perdendosi*, *non rit.*, *senza vibrato arco*

Technical features: quintuplets, triplets, rapid sixteenth-note passages, *pizz.* (pizzicato)

# INSOMNIO

## Cuarteto de Cuerdas

David Tinitana  
Edición técnica: Erick Tinitana

$\text{♩} = 108$   
pizz.  $\overset{\circ}{1}$   
3

*mp*

7

*mf*

13

19 arco

*f*

25

*rit.*

*lunga*

$\text{♩} = c. 60$   
senza vibrato

*f* *mf* *p* *pp*

31

*pp*

38

41

*subito f*

**B**  $\text{♩} = 120$   
ord.

46

*mf*

## 2

55 **3** *f* *Ad libitum* *a tempo* *f* *Ad libitum* *a tempo* **C** *mp* *mf* *f* *mp* *lunga* *pizz.* *pp* *ppp*

65 **3** *f* *Ad libitum* *a tempo* *f* *Ad libitum* *a tempo* **C** *mp* *mf* *f* *mp* *lunga* *pizz.* *pp* *ppp*

75 *f* *Ad libitum* *a tempo* *f* *Ad libitum* *a tempo* **C** *mp* *mf* *f* *mp* *lunga* *pizz.* *pp* *ppp*

85 *mf* *f* *mp* *mf* *f* *mp* *lunga* *pizz.* *pp* *ppp*

93 *mp* *mf* *f* *mp* *mf* *f* *mp* *lunga* *pizz.* *pp* *ppp*

103 *f* *Ad libitum* *a tempo* *f* *Ad libitum* *a tempo* **C** *mp* *mf* *f* *mp* *lunga* *pizz.* *pp* *ppp*

112 *f* *Ad libitum* *a tempo* *f* *Ad libitum* *a tempo* **C** *mp* *mf* *f* *mp* *lunga* *pizz.* *pp* *ppp*

121 *f* *Ad libitum* *a tempo* *f* *Ad libitum* *a tempo* **C** *mp* *mf* *f* *mp* *lunga* *pizz.* *pp* *ppp*

138 *pp* *ppp* *perdendosi* *senza vibrato* *arco* *ppp*

145 *pp* *ppp* *perdendosi* *senza vibrato* *arco* *ppp*

## Viola

# INSOMNIO

## Cuarteto de Cuerdas

David Tinitana  
Edición técnica: Erick Tinitana

$\text{♩} = 108$

pizz.

*mp*

8

*mf*

13

arco

18

*mf*

*f*

rit.

24

*f*

*mf*

lunga

29

*p*

*pp*

*senza vibrato*

*ord.*

*mp*

37

*f*

*B* = 120

46

*mf*

55

*mf*

*f*

64

*mf*

Ad libitum

3

# INSOMNIO

2 *a tempo* *Ad libitum* *a tempo*

75 *f* *mp* *mf* *f*

C

88 *mf* *f*

93

99 *mp* *f*

D

108

115

124 *lunga* *p* *senza vibrato*

E

132 *pizz.*

140 *ord. arco* *mp* *non rit.*

145 *pizz.* *pp* *perdendosi* *senza vibrato arco* *ppp*

The musical score is written for a single melodic line in a 2/4 time signature. It begins with a key signature of one flat (B-flat) and a tempo marking of 'a tempo'. The score is divided into measures, with measure numbers 2, 75, 88, 93, 99, 108, 115, 124, 132, 140, and 145 indicated. The dynamics range from fortissimo (f) to pianissimo (ppp). The score includes various musical notations such as slurs, ties, and fingerings. A section marked 'C' starts at measure 75, and a section marked 'D' starts at measure 99. A section marked 'E' starts at measure 124. The score concludes with a 'senza vibrato arco' marking and a 'ppp' dynamic.

Cello

# INSOMNIO

## Cuarteto de Cuerdas

David Tinitana  
Edicion tecnica: Erick Tinitana

$\text{♩} = 108$   
pizz.

*mp*

8

*mf* arco

16

*mf* *f* rit.

22

26 ord. *mf* *p* *pp*

lunga  $\text{♩} = \text{c. } 60$   
senza vibrato

35 *mf*

**B**  $\text{♩} = 120$  *f* *mf* simile

50 *mf*

60 simile *f* *Ad libitum*

68 *mf*

# INSOMNIO

2 *a tempo* *Ad libitum* *a tempo* **C**

75 *f* *f* *mp*

84 *mf*

90 *f*

96 *mf*

**D**

115

129 *lunga* *ord.* *p* **E** *senza vibrato* *perdendosi*

135 *mp*

140 *pizz.*

145 *non rit.* *arco senza vibrato* *ppp*